عزیز احمد

فکر و فن اور شخصیت

(جلد دوم)

عزیز احمد کی شاعری، ڈرامے اور تراجم

تحقیق، ترتیب اور انتخاب

اعظم راہی

عزیز احمد: فکر و فن اور شخصیت

''شاعری، ڈرامے اور تراجم''

(جلد دوم)

تحقیق، ترتیب اور انتخاب

اعظم راہی

ایڈیٹر: ماہنامہ ''پیکر'' حیدرآباد (دکن)

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

AZIZ AHMED
Fikr-o-Fan aur Shakhsiyat (Vol.2)
" Shairi, Drame aur Trajim"

Edited by

Azam Rahi

Year of Edition 2011
ISBN 978-81-8223-856-5
Price Rs. 650/-

نام کتاب	: عزیز احمد: فکروفن اور شخصیت (شاعری، ڈرامے اور تراجم)
مرتب	: اعظم راہی (ایڈیٹر ماہنامہ ''پیکر'' حیدرآباد، دکن)
مرتب کا پتہ	: پلاٹ نمبر 115، برنداون کالونی، ٹولی چوکی، حیدرآباد 8
	فون نمبر: 040-65159123، سیل نمبر: 09985657173
سنِ اشاعت	: ۲۰۱۱ء
قیمت	: ۶۵۰ روپے
اُردو کمپیوٹر	: عبدالجبار، رافف خیری، عاتف خیری، شاہین فاطمہ
کمپیوٹر تدوین و سرورق	: سید ریاض الدین، ارشاد سہیل عمری
مطبع	: عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔۶

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 23214465, 23216162, Fax: 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

انتساب

میری شریک حیات اور رفیق کار

ہادیہ شبنم

اور

میرے مخلص اور دیرینہ ساتھی اور دوست

ساجد اعظم، حسن فرخ، رؤف خلش،

بیگ احساس اور منیر الزماں خان

کے نام

سمجھے تھے ہم خموش تھی اپنے قدم کی چاپ
کیا جانے کیوں یہ راہ گزر گونجتی رہی

عزیز احمد

فہرست مضامین

شاعری، ڈرامے اور تراجم

پیش لفظ

اعظم راہی

اردو میں تحقیق اور تنقید دونوں ہی پر شروع ہی سے کچھ زیادہ توجہ دی گئی لیکن آہستہ آہستہ ان اصناف کے تعلق سے عام رویہ' ایک حد تک سطحیت اور رسمی نوعیت اختیار کر گیا۔ پھر بھی صورتحال نسبتاً بہتر تھی کہ صرف ملازمت میں ترقی یا اپنے نام سے پہلے ڈاکٹر لکھنے کے مقصد سے تحقیق اور تنقید نہیں کی جاتی تھی۔ ماضی میں ''آب حیات'' شعر العجم ''مقدمہ شعروشاعری'' اپنی مثال آپ ہیں۔ اس سے پہلے مقدموں' دیباچوں کی شکل میں یا تذکروں کی شکل میں اس سمت توجہ دی گئی تھی اگر چہ مغربی ادب کے تحقیق وتنقید کے معیارات اوران کے مقرر کردہ پیمانوں کی روشنی میں ہمارے کئی ایک مبصرین ادب نے انھیں تنقید وتحقیق کی مبادیات کے منافی قرار دے کر مسترد کیا لیکن خود کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دے سکے جس کے ذریعہ ایسے اصول نقد اور معیارات مقرر کئے جاتے کہ جن کی بنیاد پر تنقید وتحقیق میں بہتری پیدا ہوتی۔

افسوس کی بات ہے کہ اردو میں عمومی طور پر تحقیق وتنقید ایک عجیب رعونت اور زبان اور تعلیم کے حقیقی مسائل میں بے حسی کی عکاس بن کر رہ گئی ہے اسی صورتحال نے اردو میں خلفشار اور انتشار تو پیدا کر ہی دیا ہے جس سے اصناف ادب کا ارتقاء بری طرح متاثر ہوا ہے۔ ادب کے ڈاکٹرس اور ماہرین کی شدید کثرت ہوگئی ہے ان کو جس تحقیقی کام پر یہ ڈگریاں اور منصب عطا ہوئے ہیں ان کا اگر جائزہ لیا جائے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایسی تحقیق سے ان اصناف ادب پر ایک آفت سماوی نازل ہے۔ جس کی بناء پر تعلیم کا

معیار، علوم کے علاوہ ادب میں بھی بہت بری طرح گرتا جارہا ہے۔

حیدر آباد میں محی الدین قادری زور کے بعد، ڈاکٹر حسینی شاہد، ڈاکٹر زینت ساجدہ، ڈاکٹر مغنی تبسم کے پی ایچ ڈی کے کام نے ادب و تحقیق کو معیارات کے معاملہ میں جس بلندی تک پہنچادیا تھا اس سے آگے جانے کی تو کجا، اس معیار کو برقرار رکھنے کی بھی کوشش نہیں کی گئی۔ اگر ہم شائع ہونے والے تحقیقی کاموں کا جائزہ لیں تو ہمیں حیرت ہوتی ہے کہ داؤد اشرف کا ''مخدوم۔ ایک مطالعہ'' جو ایم اے کا ڈسرٹیشن تھا۔ بہت سے پی ایچ ڈی مقالوں سے بھی زیادہ بہتر معیار کا حامل ہے۔

ڈاکٹر حسن الدین احمد، سلیمان اطہر جاوید اور پروفیسر سیدہ جعفر، محمد علی اثر، اور دیگر محققین نے مواد جمع کرکے اس کا تجزیہ کرنے اور پھر تجزیہ کے ذریعہ سچائی کا پتہ چلانے کی بہترین کوشش کی ہے لیکن شرح ارتقاء کا گراف، سابق کے مقابلہ میں صرف لرز رہا ہے بلندی کی طرف قطعی مائل پرواز نہیں۔

اس کی وجہ سے جن کمیٹیوں کو گریجویشن اور پوسٹ گریجویشن کے نصاب کی تیاری کی ذمہ داری دی جاتی ہے وہ اگلے وقتوں کے زاید از نصف صدی کے نصاب میں معمولی ردوبدل کر کے اس طرح کا ناقص نصاب داخل دفتر کرتے ہیں جس کی وجہ سے ہی ان اعلی درجوں کے طلبہ ترقی پسندی اور جدیدیت میں کوئی معنویت اور کوئی فرق محسوس نہیں کرتے وہ مشاعروں میں سنائی جانے والی شاعری اور مزاح نگاروں کی شاعری ہی سے واقف ہوتے ہیں اور اس کے علاوہ جو بھی ہو اسے ''جدید'' شاعری کہتے ہیں اور مخدوم، فیض، ساحر اور مجروح کو جدید شاعر یا فلمی گیت نگار سمجھتے یا آزاد شاعر کہتے ہیں جبکہ زیادہ تر، میراجی، خورشید احمد جامی، امجد حیدرآبادی، میکش اختر الایمان اور احمد ندیم قاسمی (اقبال متین، خورشید احمد جامی، شاذ تمکنت) کے ناموں سے تک واقف نہیں ہیں شاعری سے ہٹ کر فکشن میں تو معاملہ اور بھی خراب ہے لوگ راجندر سنگھ بیدی، جوگندر پال، بلراج کومل، مین را، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، عزیز قیسی، مظہر الزماں خاں، رشید امجد وغیرہ سے واقف نہیں ہیں۔

تحقیق اور تنقید کے شعبہ کی اس ابتر صورتحال کے پس منظر نے مجھ میں عزیز احمد پر نئے سرے سے کام کرنے کا جذبہ پیدا کیا۔ میں نے یہ کام اس جذبے کے ساتھ شروع کیا تھا کہ عزیز احمد کے غیر معمولی ناولوں، افسانوں، تنقید و تحقیق کے کاموں کے باوجود انھیں نقادان فکر وفن نے نظر انداز کر دیا اور ان کی جو قدر افزائی ہونی چاہئے تھی وہ نہیں ہوئی۔

میرا ایسا سمجھنا کہ عزیز احمد کو محض اس لئے ترقی پسند نقادوں نے نظر انداز کیا کیونکہ وہ اپنی عمر کی ایک

منزل پر پہنچنے کے بعد اپنے ادبی نظریہ اور فلسفہ میں ''اسلام'' کو اہمیت دینے لگے تھے اور انہوں نے اس موضوع پر بے شمار مضامین لکھے اور اپنی تحریروں اور تجزیوں سے بہت سے اصنام ادب کو ڈھادیا۔

عزیز احمد کے افسانے اور ناول مجھے بے حد پسند ہیں اور ان کی دیگر تصانیف کی روشنی میں جب اس پہلو کو میں نے اس رویئے سے دیکھا کہ عزیز احمد کی اسلام پسندی ترقی پسند نقادوں کو ایک نظر نہ بھا سکی اور انہوں نے اس اہم اور عظیم مصنف کو یکسر نظر انداز کر دیا تو میں نے عزیز احمد کے حقیقی مقام کے تعین کیلئے ان پر تحقیقی کام کرنے کا بیڑا اٹھایا ابتداء میں تو بعض مراحل پر میری ہمت جواب دینے لگی لیکن جب مجھے اس کام کا جنون سوار ہو گیا تو پھر میں نے تمام دشواریوں اور رکاوٹوں کا ڈٹ کر مقابلہ کیا اور نہ صرف حیدر آباد کی لائبریریوں اور کتب خانوں کو چھان مارا اور جہاں جہاں بھی کوئی تخلیق ملی اسے حاصل کر لیا۔

اس کے علاوہ میں نے امریکہ، برطانیہ اور کینڈا کی بعض اہم لائبریریوں سے بھی ربط قائم کیا۔ آج میرے پاس اتنا مواد عزیز احمد کے تعلق سے جمع ہے کہ میں (۴) جلدوں میں اسے شائع کر رہا ہوں۔ ویسے مجھے یہ یقین ہے کہ بیشتر پروفیسرس پر میری اس تحقیق اور محنت کا اور اس کام کے پس پردہ جذبہ محنت وعزم کا کوئی اثر نہیں پڑے گا۔ کیونکہ ان سب نے تحقیق اور تنقید ہی کیا پورے ادب کو مدرسین کی اجارہ داری بنا کر رکھ دیا ہے اگر چہ ان میں ایسا لگتا ہے کہ مکتبی اور تاثراتی تنقید کے علاوہ کسی سنجیدہ عمیق اور گہرے مضمون کو سمجھنے کا سلیقہ اور حوصلہ ہی نہیں ہے جبکہ ان کی فارمولائی اور مکتبی تحقیق بھی کوئی معیار یا وزن نہیں رکھتی۔

ماہ نامہ ''پیکر'' میں ''ہمارے اصنام ادب'' کا سلسلہ شروع کرتے وقت ہم سب یعنی میں (اعظم راہی) محمود انصاری، ہادیہ شبنم، روف خلش، ساجد اعظم، حسن فرخ، مسعود عابد، احمد جلیس نے ان ہی امور پر لگاتار کئی دنوں تک تفصیلی بحث ومباحثہ کئے بعد یہ فیصلہ کیا تھا کہ تخلیقی اصناف میں سے شاعری اور فکشن کا ارتقائی گراف، اونچا اگر نہ بھی جارہا ہو تو انحطاط پذیر ہے اور نہ ہی گراوٹ کی طرف جارہا ہے لیکن تنقید وتحقیق کا معاملہ اس صورتحال کے بالکل برعکس ہے۔

اس نتیجہ پر پہنچنے کے بعد ہم سبھوں نے تنقیدی پہلو میں مثبت تبدیلی لانے کے پیش نظر ایک ایسا سلسلہ شروع کرنے کا فیصلہ کیا جس سے نہ صرف تحقیق وتنقید کی ان خرابیوں پر ہی ضرب پڑے بلکہ نئے لکھنے والے ایک واضح فکر کے ساتھ تقلید کے بجائے تخلیق، پر توجہ دیں اس سلسلہ سے ہمارا مقصد اچھے لکھنے والوں کو معمولی یا خراب ثابت کرنا نہیں بلکہ قدیم اور نئے سارے لکھنے والوں کی توجہ اپنی زبان، ذخیرہ الفاظ تشبیہوں، تلمیحات، اشاروں اور علامتوں اور وسیع مطالعہ میں نیا پن لانے کی طرف مبذول کروانا تھا۔

بعد میں اس چھوٹی سی چند ادیبوں کی اپیل نے ملک گیر بلکہ زبان گیر توجہ حاصل کر لی اور اتنا کچھ لکھا گیا کہ اس وقت کے نئے لکھنے والے اس اکیسویں صدی میں بلند قامت ہو چکے ہیں بلکہ ان میں سے بعض بت شکن اب خود اصنام کی جگہ حاصل کر چکے ہیں۔

اس صورتحال کا افسوسناک پہلو یہ بھی رہا ہے کہ گذشتہ صدی کی چھٹی دہائی میں جن نقادوں، شاعروں، ادیبوں اور مدیران جراید نے ادب کے منجمد ہو جانے والے سمندر کو پھر سے فعال اور متحرک بنانے کا بیڑا اٹھایا تھا انھیں نئے لکھنے والوں کو نقادوں اور مدیران جرائد نے نظر انداز کر دیا۔ ماہ نامہ صبا جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے ترجمان کی حیثیت سے شروع ہوا تھا وہ چھٹی دہائی کے اواخر تک آتے آتے جدید رجحانات کا رسالہ بن گیا تھا اور ان ہی دنوں میں دیگر رسالوں کے شماروں میں شاعری، فکشن پر بھرپور مضامین شائع ہوئے جن میں بعض نے واقعتاً بہت ہی سوجھ بوجھ سے فکری پہلوؤں کو کریدا۔

پھر آہستہ آہستہ یہ جدید تحریک بھی ٹھنڈی پڑ گئی اور مابعد جدید" اور ساختیات اور پس ساختیات کی صدائیں ہر طرف گونجنے لگیں۔

ایسے میں پھر ایک بار ادبی منظر نامہ کسی پہل کا طالب دکھائی دینے لگا۔ چنانچہ میں نے از سر نو عزیز احمد کی تصانیف کا مطالعہ کیا اور ان کی کتابوں کی زیراکس کاپیاں کروائیں۔ اس جائزہ میں، میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ عزیز احمد اور اقبال متین جیسے فکشن نگار ایسے اعلیٰ درجہ کے لکھنے والے ہیں جنہیں نقادوں نے نظر انداز کیا ہے اور اس میں بھی سب سے زیادہ ناانصافی عزیز احمد کے ساتھ ہوئی ہے۔

اس نتیجہ پر پہنچنے کے بعد مجھے عزیز احمد کے جن پہلوؤں کی ناتمامی یا فقدان کا احساس ہوا ان موضوعات پر مضامین لکھوانے شروع کئے۔ اس طرح مواد بڑھتا گیا اور میں نے اس کی کمپوزنگ بھی ساتھ ہی ساتھ جاری رکھی

حقیقت یہ ہے کہ اس دوران عزیز احمد کے افسانوں اور ناولوں وغیرہ کو پڑھتے ہوئے کئی بار محسوس ہوا کہ جس شخصیت کو میں صرف افسانہ نگار اور ناول نگار ہی سمجھ رہا ہوں وہ اس سے ماوراء بھی بہت کچھ ہے چنانچہ میں نے عزیز احمد کی دیگر موضوعات پر لکھی تحریریں پڑھنی شروع کیں تو اندازہ ہوا کہ اردو والوں ہی نے نہیں بلکہ ان کے چاہنے والوں نے بھی عزیز احمد سے ناانصافی کی ہے۔

اس کے بعد اپنے جمع کئے ہوئے مواد کو اس انداز سے ترتیب دینے کا کام شروع کیا کہ عزیز احمد کی ہمہ جہت صلاحیتوں کا پڑھنے والوں کو اندازہ ہو جائے چنانچہ جہاں "بوطیقا" کے ترجمہ کے ذریعہ عزیز احمد

اردو کو شاعری کی مبادیات اور تخلیقی فن کے امور کا اچھی طرح سے اندازہ قائم کرنے میں مدد فراہم کی تھی وہیں انہوں نے ''ترقی پسند ادب'' کے ذریعہ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کی پوری داستان، قلم بند کر دی یہ تاریخ اس قدر مکمل ہے کہ بعد میں علی سردار جعفری اور جمیل جالبی نے جو تاریخ ترقی پسند تحریک کی لکھی اس میں عزیز احمد کے حوالوں اور ان کے اخذ کردہ نتائج کو پیش کرنے کے علاوہ ان دونوں اہم ترقی پسندوں نے مزید کچھ نہیں کیا، حالانکہ ان دونوں کی تصانیف ضخامت میں عزیز احمد کی تصنیف سے بڑی ہیں۔

اسلام کی طرف عزیز احمد کی رغبت سے پہلے ہی سے ترقی پسند نقادوں نے عزیز احمد ہی کو نہیں بلکہ اور بھی کئی اہم شاعروں فکشن لکھنے والوں تنقید و تحقیق کرنے والوں کو محض اس لئے نظر انداز کیا کہ ان کا تعلق حیدر آباد دکن سے تھا۔ مجھے اس بات میں وزن محسوس ہوا اور اس نقطہ نظر سے پوری صورتحال کا جائزہ لینے کا فیصلہ اس وقت کیا جب میں نے ڈاکٹر وہاب اشرفی کی ''تاریخ ادب اردو'' دیکھی جو سال 2000ء تک کا از ابتداء احاطہ کرتی ہے۔ تقریباً 2 ہزار صفحات کی چار جلدوں کی اس کتاب میں دکن کے بہت سے نامور قلم کاروں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسرو کے بعد چھ سو سال تک اردو دکن کا سرمایہ رہی اور پھر گجرات اور دکن کے مختلف علاقوں، گلبرگہ، حیدر آباد، بیدر، بیجاپور اور اورنگ آباد سے شمالی ہند پہنچی تب ہی تو میر نے کہا تھا، معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا۔ اردو زبان کا آغاز ہے اگر چہ شمالی ہند میں ہوا لیکن اس کا ارتقاء ادبی و تہذیبی حیثیت اسے دکن میں حاصل ہوئی۔ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر گولکنڈہ کا پانچواں بادشاہ محمد قلی قطب شاہ تھا۔ جہاں وہاب اشرفی نے بیسویں صدی کے نقادوں اور محققین کا تذکرہ کیا ہے وہاں شمالی ہند کے متعدد جدید اہل قلم انہیں یاد رہے لیکن دکن کے بہت سے تنقید نگاروں اور محققین کو انہوں نے سرے سے بھلا دیا ان میں نصیر الدین ہاشمی، عبد القادر سروری، عبد المجید صدیقی، حفیظ قتیل، رفیعہ سلطانہ، زینت ساجدہ، سلیمان، اطہر جاوید، مبارز الدین رفعت، ابو النصر خالدی، فرحت اللہ بیگ، تمکین کاظمی، حسینی شاہد، حسن الدین احمد، شمس اللہ قادری اور وحید اختر وغیرہ شامل ہیں اس سے یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ دکن ہر اعتبار سے شمالی ہند والوں کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔

میں نے یہ ساری تفصیل اس لئے پیش کی کہ اس جانب توجہ مبذول کرواؤں کہ اردو ادب کے سلسلہ میں دکن کو ہمیشہ نظر انداز کیا گیا۔ حتیٰ کہ قلی قطب شاہ کو تک نظر انداز کر دیا گیا جب تک کہ ڈاکٹر زور نے بہت شدت کے ساتھ اس بات کو نہیں منوالیا بقول حفیظ جالندھری بڑے زوروں سے منوایا گیا ہوں اس وقت تک ان کا ذکر بس ایک دو تذکروں ہی تک محدود تھا اسی طرح سراج اورنگ آبادی، ولی دکنی سے لے کر

امجد حیدرآبادی، عباس علی خاں لمعہ، صفی اورنگ آبادی، شاہد صدیقی، محمد علی میکش، خورشید احمد جامی، عزیز قیسی، شاذ تمکنت، سلیمان اریب، مخدوم محی الدین، وحید اختر جیسے شاعروں کا نام بھی شمال کے ایسے شاعروں کے ساتھ یا ان سے پہلے لینا چاہئے تھا لیکن عمداً نہیں لیا گیا دکن کے محققین نے اس دور کے ہر طرح کے ادیبوں اور شاعروں کے کارناموں کو منظر عام پر لایا ہے لیکن دکن کو نظرانداز کرنے کا رویہ تبدیل نہیں ہو رہا ہے دکن کی شاعری ہی نہیں افسانہ وناول نگار اور تنقید وتحقیق کرنے والے بھی اسی طرح نظرانداز کئے جاتے رہے ہیں جس کی سب سے بڑی اور اہم مثال عزیز احمد کی ہے جو بہترین افسانہ وناول نگار شاعر ہی نہیں محقق اور نقاد بھی تھے۔

عزیز احمد، علامہ اقبالؒ سے بے حد متاثر تھے اپنی طالب علمی کے زمانہ میں انگریزی ادب کے ساتھ ساتھ اسلامیات، تاریخ اور اقبالیات پر بہت زیادہ مطالعہ کر چکے تھے 15 سال میں انہوں نے اپنا پہلا افسانہ ''کشاکش جذبات'' مجلہ مکتبہ حیدرآباد میں نومبر 1929ء میں چھپوایا تھا ان کی بیشتر تخلیقات نیرنگ خیال، آئینہ ادب، ہمایوں مکتبہ اور حیدرآباد سے شائع ہونے والے ''سیاست حیدرآباد'' اور رسالہ مکبتہ حیدرآباد اور بہت سے رسائل وجرائد میں ان کی تخلیقات اور مضامین شائع ہوتے رہے ہیں چنانچہ لندن منتقل ہونے کے بعد انھوں نے انگریزی میں تصنیف وتخلیق شروع کر دی اور انگریزی میں تاریخ تمدن اور تاریخ اسلامیات اور تاریخ ہند اور تاریخ سسلی پر غیر معمولی کتابیں لکھی ہیں اور سینکڑوں مضامین مختلف سمیناروں میں پیش کئے بیک وقت اردو، فارسی، عربی اور انگریزی کے ساتھ ساتھ جرمن، فرانسیسی اطالوی اور روسی زبانوں میں انھیں باقاعدہ مہارت تھی ان کے مضامین کی فہرست بھی سینکڑوں میں ہے جو مختلف زبانوں میں شائع ہو چکی ہیں بھی تخلیقات کی فہرست چار جلدوں میں شامل ہے ان کی تصانیف کو یونیسکو اور حکومت اٹلی نے اعلی ادبی ایوارڈس اور اعزازات سے نوازا ہے۔

ان تمام باتوں کے پیش نظر میں نے عزیز احمد کی شخصیت اور فن کو چار ضخیم جلدوں میں شائع کرنے اور اس کی وجوہات پر روشنی ڈالنے کا فیصلہ کیا ہے کہ دکن کے لکھنے والے، دکن کو نظرانداز کرنے کی بات بڑے ہی دبے دبے انداز میں کرتے ہیں اور اس لب ولہجہ اور طرز کا استعمال نہیں کرتے جو ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے کی تھی میں دکن والوں کی اس حقیقت کا اظہار عزیز احمد کے خصوصی اشاعت کے ساتھ بہ بانگ دہل کر رہا ہوں اور مجھے یہ توقع ہے کہ ایسے وقت جب کہ ملک میں اردو زبان، زوال پذیر ہے اور آندھرا پردیش، کرناٹک اور مہاراشٹرا ہی تین ایسی ریاستیں ہیں جہاں اردو تعلیم کا قدرے انتظام ہے اور

آندھرا پردیش ملک کی وہ واحد ریاست ہے جہاں (3067) اردو ذریعہ تعلیم کے مدارس (46) جونیر کالجس، 6 ڈگری کالجس، 6 یونیورسٹیوں میں پوسٹ گریجویشن، ایم فل اور پی ایچ ڈی اور ایک اردو یونیورسٹی ''مولانا ابوالکلام آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی'' قائم ہے اردو والوں کو اس طرح کے احساس برتری کے اختلافات کو ختم کر کے اپنی مادری زبان کو نہ صرف حصول علم و فن کی زبان بلکہ ادب و شعر کی بھی ترقی یافتہ زبان بنانے پر اپنی توانائیاں صرف کرنا چاہئے۔ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے یہ قول غلط نہیں۔ آج اردو کا مسکن پھر حیدر آباد ہو کر رہ گیا۔ پانچ سو برس پہلے بھی اردو کے لئے شاداب یہی زمین تھی۔

اعظم راہی

مورخہ: ۱۲ر فروری ۲۰۱۱ء

پلاٹ نمبر 115 'برنداون کالونی'

ٹولی چوکی حیدر آباد-8 (انڈیا)

☆☆☆

عزیز احمد: ایک ہمہ جہت شخصیت

منظور الامین

عزیز احمد ایک نابغہ روزگار شخصیت ہے جن کے قلم نے شاعری، افسانہ نگاری، ڈرامہ نگاری، اقبالیات اور اسلامی تاریخ کو خاصا نوازا ہے۔ اقبال پر آج تک جتنی کتابیں لکھی گئی ہیں ان میں روح اقبال، یوسف حسین خان اور اقبال نئی تشکیل، عزیز احمد کو جو مقام ملا، کوئی دوسری تحقیقی اور محتاط تنقیدی کتاب نہیں لکھی گئی۔ اقبال نئی تشکیل اقبال کے فکری وشعری اور ملی درد کو سمجھنے والی تالیف ہے۔ زیر نظر جلد عزیز احمد کے ڈراموں، تراجم اور شعری تخلیقات پر محیط ہے۔ سب سے پہلے ہم ان کی شعری تخلیقات کا جائزہ لیں گے۔ عزیز احمد کی شخصیت ایک رنگا رنگ بھر پور شخصیت ہے۔

انہیں ہم **PRISM** یا منشور بھی کہہ سکتے ہیں جن سے مختلف رنگوں کی شعاعوں کا انعکاس ہوتا ہے یہ رنگارنگ شعاعیں ان کی کئی اصناف میں (غزلیں، نظمیں، بیانیہ نظمیں، غنایئے، انگریزی شعراء جیسے ٹی ایس ایلیٹ شیلے کے انگریزی کلام کے تراجم مذکورہ جلد میں شامل ہیں۔ عزیز احمد صحیح معنوں میں ایک بین الاقوامی شخصیت کہلائے جانے کے مستحق ہیں، وہ حیدرآباد میں پیدا ہوئے، ریاست حیدرآباد کے ایک ضلع عثمان آباد سے عثمانیہ یونیورسٹی پہنچے، حیدرآباد میں تعلیم کی تکمیل کی، پھر حضور نظام کے خصوصی تعلیمی وظیفہ پر لندن گئے۔ لندن یونیورسٹی میں بحیثیت اردو پروفیسر کے ان کی تخلیقات کی بنیاد پر ٹورنٹو یونیورسٹی (کینڈا) کے اسلامی اسٹیڈیز نے پروفیسر کی حیثیت سے ان کی خدمات حاصل کی۔ آخر ٹورنٹو (کینڈا) میں تادم زیست اسی یونیورسٹی سے وابستہ رہے۔ عزیز احمد زبردست علمی شخصیت تھے۔ اردو، فارسی، عربی، انگریزی، فرانسیسی، اطالوی حتیٰ کہ روسی زبان پر بھی خاصہ عبور رکھتے تھے۔ انہیں بالخصوص شاعری پر پوری طرح دسترس حاصل تھی، شعرگوئی کے ساتھ شعرفہمی کا سلیقہ بھی ان میں بدرجہ اتم موجود تھا۔ ان کے شعر کہنے کا انداز روایت کا

اسیر نہیں بلکہ منفرد ہے، یہ روایت سے زیادہ درایت کے حامی نظر آتے ہیں۔ وہ خاص لب ولہجہ کے مالک ہیں' ان کے اشعار خاص کیفیت کے آئینہ دار ہیں' ان کی غزلیہ شاعری کا محور حسن وشباب جمال ورعنائی ہے' ان کے اشعار میں داخلی واردات کے ساتھ خارجی واقعات اور سماجی تقاضوں کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔

صنف غزل کے بارے میں عزیز احمد' الطاف حسین حالؔی کے نظریہ کے حامی ہیں' وہ حالؔی کے ایک شعر سے اپنے نظریہ کو ثابت کرتے ہیں۔

''غزل لکھئے تو کیا لکھئے غزل...... نہ رہی بات وہ مضمون بجھانے والی''

حالؔی نے جو بات شعر کیلئے لازم قرار دی ہے اس سے عزیز احمد کو انکار نہیں

اے شعر دل فریب نہ ہو تُو ' تو غم نہیں

پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو

عزیز احمد عصری تقاضوں سے کورے ہو کر شعر کہنا پسند نہیں کرتے تھے۔ غزل کیلئے سفینہ چاہئے اس بحر بیکراں کیلئے کے قائل تھے۔ درحقیقت شعر جذبات قلبی کے اظہار کیلئے ضروری ہے' سچ کہا ہے صفی لکھنوی نے

شاعری کیا ہے دلی جذبات کا اظہار ہے

دل اگر بیکار ہے تو شاعری بیکار ہے

ذاتی طور پر ہمارا خیال یہ ہے کہ ادب وشعر کے سوتے کبھی خشک نہیں ہوتے' غزل کا سرچشمہ بھی جوئے کہستاں کی طرح ہے جو اُچکتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہے۔ خواہ کوئی دور ہو' غزل میں مضامین نو کے انبار ملتے ہی رہتے ہیں' ان کا تو نظریہ ہی یہ ہے کہ

اک ذرا چھیڑ تو دے تشنۂ مضراب ہے ساز

بقول اقبالؔ' عزیز احمد کا بھی یہی خیال ہے کہ

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ

غالب نے اپنے مقطع میں کیا پتہ کی بات کی ہے۔

حسن فروغِ شمعِ سخن دُور ہے اسد

پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

اقبال نے شعر کیلئے خون جگر کو لازم قرار دیا ہے۔

شعر ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

عزیز احمد شعر کے حرکی نظریئے کے قائل ہیں۔

انہوں نے انگریزی شاعر T.S.Eliot کی نظم Waste Land کا اردو میں ''خراب آباد'' کے عنوان سے بڑا خوب صورت ترجمہ کیا ہے اور شیلے اور بائرن کی نظموں کے بھی ترجمے کئے ہیں۔

عزیز احمد کی غزل کے اپنے موضوعات ہیں، ان کے یہاں سوقیانہ پن' سطحیت اور عامیانہ پن نہیں، نہ ان کے کوئی شعر مبتذل آپ کو ملیں گے ان کے کلام میں بے کیفی و بے نمکی نہیں ہلکا پن اور پھیکا پن نہیں شعر کا ان کا اپنا منفرد انداز ہے ان کے شعر میں علمی شائستگی اور فکری وقار ملتا ہے ان کے یہاں گہرائی و گیرائی کے ساتھ باریک بینی ملتی ہے۔

عزیز احمد کی تحریروں میں تنگ نظری اور عصبیت کا شائبہ تک نہیں وہ کشادہ ذہن' کشادہ ظرف شخصیت کے مالک تھے۔

شاعری کے بارے میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں۔

''شاعری ہمیشہ زمانے کے مطابق ہوتی ہے اگر زمانہ ہی پست خیال ہو تو شاعروں کے تخیل میں رفعت کیونکر ڈھونڈی جاسکتی ہے؟''

ان کی طویل بحر کی غزل کا ایک شعر ملاحظہ ہو۔

پھر سے برہم کرو یہ صفِ عارفاں، پھر سے روشن کرو مشعلِ عاشقاں
کشورِ حُسن عرصے سے بے تاج ہے، کج کُلاہی کرو تاجداری کرو

عزیز احمد کی نظمیں جو ترجموں کی شکل میں ہیں اور طبع زاد نظمیں منفرد انداز کی ہیں ان کے علاوہ غزلیں بھی عصری خیالات کی ترجمان ہیں کوئی غزل ایسی نہیں جو روایت کے دام میں الجھ گئی ہو۔ بدلتے سماج کے تقاضوں کے پیش نظر مشاعراتی غزلیں انہوں نے نہیں لکھیں۔ غزل کی دنیا میں ہلچل پیدا کرنے کا سہرا سب سے پہلے اقبال کے سر رہا۔ پھر ان کے تقلید میں فیض' مخدوم' یوسف ظفر وقار انبالوی اور عزیز احمد نے غزلوں کو عصری مزاج عطا کیا۔ عزیز احمد کے غزلوں سے چیدہ چیدہ شعر ملاحظہ ہوں۔

ہم پہ جو گزری سو گزری در حدیث دیگراں
داستانِ نوش و عیش و نیش و سَم لکھتے رہے

ہے ابھی دیر، ستاروں کے چلاؤ نہ چراغ
شب ابھی آئی نہیں ، شام ابھی باقی ہے

☆☆☆

ہم جو سوجائیں گے سارے بحر و بر سو جائیں گے
آگ میں جنات ، بستی میں بشر سو جائیں گے

☆☆☆

موت کے نشئے کو دیکھیں گے جبین ماہ پر
چادرِ ابر رواں سب اوڑھ کر سو جائیں گے

☆☆☆

اب اپنی شکل بھی نظر آتی نہیں ہمیں
آئینہ جہاں کو لگا زنگ دوستو

غرض یہ کہ عزیز احمد صنف شعر میں بھی اپنی انفرادیت کا لوہا نقادان سخن سے منوا چکے ہیں یہ اور بات کہ کسی نے کُھل کر اعتراف نہ کیا۔ ضمیر کی بات کو دبا کر رکھا، لیکن قارئین کلام عزیز احمد کے ساتھ ضرور انصاف کریں گے۔

اب ہم عزیز احمد کے دو' آپراز' کا ذکر کرنا چاہیں گے، ایک تو ''عمر خیام'' اور دوسرے ''ماہ لقا'' عزیز احمد کے ان غنائیوں کے سلسلے میں بات کرتے ہوئے ہم نے اپنے مضمون میں جو مذکورہ جلد میں شریک ہے' یہ بات کہی ہے کہ' آپیرا' سب سے پہلے چین میں عرصہ پہلے سنگ SUNG خاندان کے زمانے میں لکھا گیا تھا ہمارے ملک میں مشہور بھگت جے دیو نے ''اشٹ پری'' میں غنائیہ گیت گوونڈ کے نام سے لکھا تھا۔

اردو میں سب سے پہلا آپیرا ''شاہ اودھ واجد علی شاہ'' کے زمانے میں امانت لکھنوی نے ''اندر سبھا'' کے نام سے لکھا تھا جس میں ایک طلسماتی دنیا پیش کی گئی ہے۔

اردو میں بعد کو اور کئی لوگوں نے آپیرا لکھے مثلاً محمد علی خان میکش' عزیز احمد' مختار صدیقی' سلام مچھلی شہری' رفعت سروش' (ان کا آپیرا جہاں آراء بہت مقبول ہوا) اور خاکسار راقم (بہار کا دل) ان آپیرا میں شعری اور صوتی نغمگی ملتی ہے۔

چین اور ہندوستان کے بعد یورپ میں آپیرا لکھے گئے، فلورنس میں اطالوی شاعروں نے آپیرا لکھے جرمن موسیقار بیتھوون کے آپیرا Fidlio اور آسٹرین کمپوزر موٹ زارٹ کے آپیرا The Magic Flute نے بہت شہرت حاصل کی۔ راقم السطور نے لندن کے آپیرا ہاؤس میں اور پھر برلن میں آپیرا دیکھے...... عزیز احمد نے اپنے آپیرا ''عمر خیام'' میں دلچسپ Depanture یہ کیا ہے کہ انہوں نے ڈرامائی ضرورت کے پیش نظر زماں ومکاں کے قیود سے آزادی حاصل کر لی ہے۔ ویسے عمر خیام بنیادی طور پر رباعی گوشاعر ہے، عزیز احمد نے عمر خیام کی بعض مشہور رباعیوں سے اس غنایئے کا تانا بانا بنا ہے۔
عزیز احمد کی یہ سعی غیر معمولی ہے عمر خیام کی بھرپور شاعرانہ شخصیت کو عزیز احمد نے کھل کر پیش کیا ہے۔
حسن بن صباح اس غنایئے کا ایک اہم کردار ہے جو کہتا ہے:

دور بستی میں شہید جلوۂ باطل ہوں میں
زندگی کا اک نشان معنی بے حاصل ہوں میں

اس غنایئے کا ایک اور اہم کردار ہے نظام الملک طوسی' جو الپ ارسلان کو عمر خیام جیسے دانشور کے آنے کی خوشخبری سناتا ہے۔ آخر کار حسن بن صباح نے اپنی عیارانہ چالوں سے نظام الملک (طوسی) کا قتل کرواتا ہے۔ نظام الملک عالم اسلام کا عظیم سیاست داں دانشور اور راسخ العقیدہ مسلمان تھا۔ اس غنایئے کے خاتمے پر حسن بن صباح کی روح سرنگوں داخل ہوتی ہے اور کہتی ہے:

میرا تو نام بھی دنیا بھلا چکی لیکن
زمین شعر کا وہ شہریار باقی ہے
(مراد ہے عمر خیام سے)

عزیز احمد کے اس غنایئے کو پڑھ کر قارئین کے ذہن پر ایک عمدہ تاثر پیدا ہوتا ہے۔ آپیرا میں شعر سنگیت اور رقص کی بڑی اہمیت ہے۔ سنگیت کے تین عناصر ہیں گلوکاری' سازنوازی اور رقص یہ تینوں عناصر آپیرا میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ عزیز احمد نے ان عناصر کا مکمل اور بہترین استعمال کیا ہے۔
''ماہ لقا'' ایک عشقیہ نظم ہے۔ اس غنایئے میں منظر نامے بدلتے رہتے ہیں، نظم کا عاشق ایک طرح کا سیاح ہے، وہ ہندوستانی ہے اس ملک سے وہ ''شانزلیزے'' پہنچتا ہے پھر اطالوی 'ریویرا' وہاں سے وہ ناروے جا کر وہاں کی سیر کرتا ہے اور آخر میں گلشنِ شداد میں داخل ہو جاتا ہے۔ جہاں اس کی ملاقات حور شمائل ماہ لقا سے ہوتی ہے جو اپنا تعارف خود ان الفاظ کے ذریعہ کرواتی ہے۔

کہتے ہیں مجھ کو ماہ لقا میں گلشن کی سلطانہ ہوں

غرض یہ کہ ماہ لقا غنائیہ عزیز احمد کا ایک اور منفرد اور بے مثال شاہکار ہے۔

عزیز احمد کے مذکورہ جلد کا اگلا حصہ ان کی نثری تخلیقات سے متعلق ہے اس حصے میں سے پہلے انہوں نے ''سب رس کے ماخذ و مماثلات'' سے بحث کی ہے، سب رس ملا وجہی کی لکھی کتاب ہے اس کی زبان کوئی تین صدیاں پرانی ہے زبان دکھنی ہے ان کی شاعری کا مزاج دکھنی ہے روزمرہ دکھنی ہے، تشبیہات استعارات سب کچھ دکھنی ہے۔

سب رس در حقیقت ایک تمثیلی قصہ ہے جو ملا وجہی نے عبداللہ قطب شاہ کی ایما پر لکھا تھا، وجہی اسکے دربار کا ملک الشعراء تھا، اصل قصہ تین سو صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ قصہ دو سلطنتوں کے مابین جنگ کے اسباب اور نتائج کو ظاہر کرتا ہے۔

سب رس ایک تمثیلی قصہ ہے تمثیلی نظم میں غیر مادی روپ کو شکل دی جاتی ہے۔

سب رس کا قصہ فتاحی نیشاپوری کے ''دستور العشاق'' سے اخذ کیا گیا ہے جو کافی حد تک اس کا آزاد ترجمہ ہے وجہی کو عبداللہ قطب شاہ نے دربار میں بلایا اس کا ذکر ملا وجہی نے اس طرح کیا

''وجہی کو حضور بلائے پان دیئے بہوت بہوت مان دیئے ہور فرمائے کہ
انسان کے وجود میں کچھ عشق کا بیان کرنا اپنا نانوں عیاں کرنا کچھ نشان
دھرنا......دانش کے میدان میں گفتاراں پر سایا قدرت کے اسراراں برسایا''

فتاحی نیشاپوری کا دستور العشاق طلمساتی اثرات کا مرہون منت ہے، فتاحی کے یہاں عشق کے طلسمات کا سرسری ذکر ہے لیکن وجہی نے ''سب رس'' میں زیادہ تفصیل بیان کی ہے دو کرداروں میں حسن کی ہم زاد پری ہے

''دنیا میں دونوں بھاناں دو پریاں دو حور دونوں صاحبِ صورت دونوں
صاحبِ ناز دونوں سرِ و شمشاد دونوں کا قد و قامت دیکھ خدا آوے یاد''

عمر خیام اور ماہ لقا غنائیوں کے بعد ایک اور غنائیہ ''فردوس برروئے زمیں'' ہے جس کا تجزیہ سلیم شہزاد نے حسن و خوبی سے کیا ہے اس کے علاوہ ان کی ترجمہ کی ہوئی نظمیں ''فردوس برروئے زمیں''، التجا، 'نغمۂ الفت'، 'عذرِ نگاہ'، 'پیکر تصویر'، 'چاند سے خطاب' اور دیگر نظمیں اپنی جگہ ایک شہکار ہیں۔

عزیز احمد نے طویل تحقیقی مضامین لکھے ہیں انہوں نے شعر و ادب کی دنیا میں ایسی یادگاریں چھوڑی

ہیں جن کو پڑھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے اور سوچنے پر مجبور ہوتی ہے کہ صرف دنیائے رنگ و بو میں صرف 64 بہاریں دیکھنے والا قلم کار 45'50 سال ادبی وفکری دنیا میں رہ کر صدیوں کا کام کر گیا ہے ان کے کام کو دیکھ کر حیرت کا طلسم نہ گھیرے تو کیا کرے۔اس جلد میں عزیز احمد کا ایک اور نثری مضمون ہے۔ ''اردوشاعری کے موضوع اوران پر انحطاط کا اثر''۔

عزیز احمد کی سوچ مثبت اور گہری ہے اردو شاعری کا انہوں نے خارجی نقطہ نظر سے مطالعہ کیا ہے انہیں دور جدید کے تقاضوں کا پاس ہے وہ اردو شعروادب میں وسعت کے خواہاں تھے چاہتے تھے اردو زبان دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کی طرح جدید خیالات سے آشنا ہو جائے۔عزیز احمد نے مغربی شعری اور نثری ادب کا گہری نظر سے مطالعہ کیا تھا اور انگریزی فرانسیسی اور اطالوی شعروادب میں جو تخلیقی سرمایہ ہے ان تمام کو اردو ادب سے آشنا کیا جائے۔

یہی وجہ ہے کہ عزیز احمد نے شکسپیر' ٹی ایس ایلیٹ' شیلے اور بائرن کے ایسے کلام کا اردو میں ترجمہ کیا جسکے ذریعہ اردو کے وہ ادیب جو انگریزی ادب سے ناآشنا ہیں ان عظیم شاعروں کی تخلیقات سے واقف ہو جائیں۔

اسلام کی چودہ سو برس کی شاندار روایتیں عزیز احمد کے ورثے میں آئیں اور وہ اس پر فخر کرتے ہیں۔مغلیہ سلطنت کا زوال اور خاتمہ ہندوستان کے اسلامی تمدن کے انحطاط کی بہت بڑی وجہ تھی' عزیز احمد کا خیال ہے۔عزیز احمد کئی زبانوں میں لکھ پڑھ سکتے تھے انہیں نئی نئی زبانیں سیکھنے کا شغف تھا۔

عربی' انگریزی' فرانسیسی اور طالوی زبانوں میں مہارت رکھتے تھے یہاں تک کے جب وہ ناروے کے مشہور ادیب ابسن کے بقول عظیم ترین ڈرامے ''معمار اعظم'' کا ترجمہ کر رہے تھے تو انہوں نے 1938ء میں موسم گرما کی تعطیلات ناروے میں گذاریں' لندن میں رہتے ہوئے وہ ناروے کی دوست مس کرسٹوفرمین سے ناروے کی زبان سیکھ رہے تھے انہوں نے ناروے کے مشہور ڈراما نگار ابسن کے ڈرامے کا ترجمہ مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا تھا

عزیز احمد کسی بھی زبان کو سیکھتے ہوئے اس زبان کے بولنے والوں کی طرز زندگی' معاشرت وغیرہ سے آشنا ہوا کرتے تھے اس طرح اس زبان کو سیکھنے میں انہیں آسانی ہو جاتی تھی۔

عزیز احمد نے ''بوطیقا'' کا ترجمہ صاف اور آسان سی زبان میں کیا ہے انہیں دراصل ترجمے کے فن میں غیر معمولی مہارت حاصل تھی اس طرح انہوں نے ارسطو کی ''بوطیقا'' کا ترجمہ سلیس اور بامحاورہ کیا ہے بلکہ انگریزی شعراء کی اہم نظموں کے خوبصورت ترجمے کئے اور تبصرے بھی کتاب میں شامل کئے' عزیز احمد کا خیال ہے کہ''

جہاں تک ادب اور فن تنقید کا تعلق ہے آج بھی کوئی کتاب ارسطو کی بوطیقا' کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔

سقراط کی یہ بات صحیح ہے کہ معیاری شاعری کو جانچنے اور اس کا تجزیہ کرنے کیلئے ضروری ہے کہ تنقید نگار ناقص شاعری کا بھی جائزہ لے اس طرح ایک اعلیٰ شاعر اور paetaster میں زمین آسمان کا فرق ہے اچھی شاعری بھی ایک طرح کے القاء کا نتیجہ ہوتی ہے۔

عزیز احمد بوطیقا کے ترجمے کے بارے میں پر لکھتے ہیں کہ انہوں نے یہ ترجمہ مختلف انگریزی تراجم کی مدد سے کیا ہے jowett اور Butcher کے تراجم کو انہوں نے ترجیح دی ہے۔ یونان عرصہ دراز تک علمی اور ادبی سرگرمیوں کا گہوارہ رہا ہے ہمارے ملک میں مشاعروں کی روایت بہت پرانی ہے لیکن یونان میں شاعر مشاعروں ہی کی طرح جلسوں میں طویل نظمیں سامعین کو سنایا کرتے تھے اور سامع ان کی تعریف کیا کرتے تھے اس طرح مشاعروں کی روایت لگتا ہے یونان سے عرب اور پھر ایران ہوتی ہوئی ہندوستان تک آئی۔

ارسطو وحدت الوجود کا قائل تھا وہ کہتا تھا خدا ہی ایک حقیقت ہے باقی سراب' دنیا میں سارے تغیرات کا منبع خدا ہی کی ذات ہے۔

ارسطو کا یہ بھی کہنا تھا کہ مادہ یا جوہر کی ایک ہی جڑ ہے جس کے چار عناصر ہیں مٹی' پانی' ہوا اور آگ' بوطیقا کے پہلے حصہ میں ارسطو شاعری کا خاص وصف بیان کرتا ہے۔ دوسرے میں ٹریجڈی کا ذکر ہے۔

ارسطو کی بوطیقا کا ترجمہ عزیز احمد کا مہتم بالشان کارنامہ ہے۔

مذکورہ جلد میں میر مجاہد علی کے دو مضامین ہیں'' مقالات گارساں دتاسی'' اور'' عزیز احمد بحیثیت ڈراما نگار'' گارساں دتاسی کے مقالات پہلی جلد کا ترجمہ عزیز احمد نے کیا ہے اس میں اردو رسم الخط کو دیوناگری کرنے اور اس کے اثرات کا جائزہ لیا' گارساں دتاسی کا فیصلہ ہے کہ اردو زبان ایک ایسی dynamic زبان ہے کہ اسے نیست و نابود نہیں کیا جا سکتا یہ زبان مسلمانوں اور ہندوؤں کو ملاتی ہے دتاسی نے بڑے ہی وثوق سے لکھا ہے کہ وہ ہندی کے مقابلے میں اردو کی حمایت کرتے ہیں عزیز احمد نے اوریجنل فرانسیسی سے ان مقالات کا ترجمہ کیا ہے جو بے حد صاف ستھرا ہے۔ مجاہد علی کا دوسرا مضمون عزیز احمد بحیثیت ڈراما نگار ہے انہوں نے شروع میں اردو میں ڈراما کے آغاز کے بارے میں لکھا ہے پھر وہ عزیز احمد کے ڈرامے'' کالج کے دن'' اور تعطیل پر روشنی ڈالتے ہیں۔

عزیز احمد کا ڈراما ایک عمدہ ڈراما ہے انہوں نے حیدرآبادی لب ولہجہ کا بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے اس کا ایک کردار ابراہیم خالص دکنی زبان بولتا ہے۔

عزیز احمد کے دکنی زبان کے مکالمے بڑے جاندار ہیں دکنی زبان سے ڈرامے میں ان کا لطف دوبالا ہوگیا ہے۔ مثلاً یہ جملہ دیکھئے

''اجی حضت وہ کتاب آپ دیتاؤں بول کے بولے تھاناو بچ کتاب لینے کو آیا ہیں''

اس ڈرامے میں بہت عمدہ saspense ہے عزیز احمد کے مکالمے نیچرل ہیں اس میں بھی حیدر آبادی لب لہجہ ق' اور خ' کا استعمال اچھا لگتا ہے اس میں مرزا غالب کے دو مشکل ترین اشعار کو عزیز احمد نے بڑے آسان طریقے سے سمجھایا ہے۔ عزیز احمد نے ڈرامے کی تحریر میں مزاح کو بھی جگہ دی ہے اور آخر تک suspense کو برقرار رکھا ہے۔

اس جلد میں شامل دانتے کی طربیہ خداوندی Divina Commedia کے ابتدائیہ کا ترجمہ بھی شامل ہے جو انہوں نے اوریجنل اطالوی زبان سے کیا ہے۔

دانتے نے کہا ہے کہ جدید اطالوی شاعری کی محرک محبت ہے' اس محبت کی شاعری پر تمثیل ALLEGORY کا پردہ ڈال دیا گیا ہے۔ دانتے کی محبوبہ بیاترچے beatrice عورت نہیں بلکہ ایک طرح کا symbol ہے محبت کا جو تصور دانتے نے حیات نو میں پیش کیا ہے وہ نہایت صدیوں پہلے افلاطون نے اس سے ملتا جلتا تصور پیش کیا تھا، دانتے کا عشق مجازی بھی عشق حقیقی میں بدل گیا، دانتے نے اپنی جلاوطنی کے زمانے میں اپنی زندگی اور تجربوں کا نچوڑ ''طربیہ خداوندی'' میں پیش کیا ہے، جو ایک تمثیل ہے جس سے دانتے نے اپنی کتاب کے نفس مضمون کا خیال اشعار میں کیا ہے، مستشرقین نے محی الدین ابن عربی (فلسفہ وحدت الوجود کے بانی جو اس نظریے کے سب سے بڑے علم برادر تھے) کے اثر پر بحث کی ہے۔

دانتے نے اپنے نفس مضمون کی تفصیلات ''اسریٰ ومعراج'' سے مستعار لی ہیں، ابن عربی اور دانتے میں بہت سی باتیں مشترک ہیں، علامہ اقبال کے جاوید نامہ پر بھی دانتے اثر انداز ہے۔

اس جلد کے اگلے حصے پر عزیز احمد ناروے کے مشہور ومعروف ادیب ابسن کا تعارف کراتے ہیں ساتھ میں انہوں نے ابسن کے مقبول ترین ڈرامے معمار اعظم کا ترجمہ بھی کیا ہے۔ ابسن نے اپنے تجربے اور اعترافات معمار اعظم کی زبان میں پیش کئے، اس ڈرامے میں سفلی محبت کو علوی بحث میں تبدیل ہوتے دکھایا گیا ہے' عزیز احمد کہتے ہیں کہ یہ ڈراما محض استعارہ نہیں اس کی ظاہری حقیقت باطنی معنوں سے کچھ کم اہم نہیں۔ عزیز احمد نے ڈرامے میں ضرورت کے پیش نظر بول چال کی زبان سلیس اور شگفتہ انداز میں استعمال کی ہے۔

اردو زبان میں یوں تو بہت شاہکار ڈرامہ لکھے گئے طبع زاد شاہکار ڈراموں میں آغا حشر تو سرفہرست ہیں لیکن ماخوذ دیگر زبانوں کے ڈراموں میں عزیز احمد سرفہرست ہیں۔ عزیز احمد کو یہ قدرتِ حق سے ودیعت حاصل تھی، شعرونثر پر ان کی مکمل گرفت تھی۔ جب شعر کہتے تو وارداتِ قلبی کو سمو دیتے۔ محض شعر برائے شعر نہ ہوتا' طرز و اسلوب بھی اساتذہ حضرات سا تھا۔ اقبال کے بعد صنف نظم کا بول بالا ہوا، اقبال کی تقلید میں تقریباً نظمیں لکھی گئیں لیکن کامیاب ایک دو ہو سکے۔ جوش، وقار انبالوی کا کلام دیکھیں تو بڑی حد تک اقبال کی تقلید ملتی ہے۔ عزیز احمد اس امر میں اندھی تقلید کے قائل نہ تھے باوجود اقبال سے متاثر ہونے کے اقبال کی اس طرح تقلید نہ کی کہ ان کا شاعرانہ وجود ہی خطرے میں پڑ جائے۔ مجھے بس اتنا کہنا ہے بیسویں صدی کے نامور ادیب و شاعروں میں حتیٰ کہ دانش وروں میں عزیز احمد کا شمار ہونا چاہیے۔

برصغیر سے جب عزیز احمد باہر جاتے ہیں تو ان کی حقیقی قدر و منزلت ہوتی ہے، لندن کیا ٹورنٹو کیا عزیز احمد کو ہر جگہ سراہا گیا ان کی اہلیت کا لوہا مانا گیا۔ حکومت اٹلی نے تو تمغات و انعامات سے بھی نوازا اور یونسیکو نے ڈی لٹ کی اعزازی ڈگری عطا کی۔ موصوف کی ان خوبیوں اور ان کے ادبی کارناموں کو جو' چار جلدوں میں تقریباً ڈھائی ہزار صفحات پر محیط ہیں، میرے عزیز دوست اور نامور مدیر ''پیکر'' اعظم راہی نے اکٹھا کیا۔ اعظم راہی ایک فرد نہیں بلکہ اپنی ذات میں ایک انجمن ہیں۔ اس تنہا مجاہدِ ادب نے ایک ادارہ ایک جماعت کے کام کرنے کا یہ کام اکیلا اور تن تنہا کیا ہے۔ ویسے اعظم راہی ادبی دنیا میں ماہنامہ ''پیکر'' کے مدیر کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں، بہترین افسانہ نگار اور شاعر بھی ہیں۔ ماہنامہ پیکر نے جدید ادب کے فروغ میں مکمل پچاس سال تک خدمات انجام دی ہیں۔ اب کون کافر ہے جو ان کے کام کو اور عزیز احمد کی علمیت و مرتبہ کو سرِ تسلیم خم کر کے نہ مانے............!

زندگی روشن دیا ہے کام سے
آدمی انسان بنا ہے کام سے

منظور الامین
ریٹائرڈ ڈائرکٹر جنرل دوردرشن' دہلی

دسمبر ۲۰۱۰ء

عزیز احمد کا شعری روپ

رؤف خیر

عزیز احمد دنیائے ادب میں ناول نگار اور افسانہ نویس کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں ان کے مشہور ناول ہوس (۱۹۳۱ء) مرمر اور خون (۱۹۳۲ء) گریز (۱۹۴۰ء) آگ (۱۹۴۶ء) ایسی بلندی ایسی پستی (۱۹۴۷ء) شبنم (۱۹۵۰) اور آخری تخلیق ناولٹ ''تری دلبری کا بھرم'' انہیں اردو ناول نگاروں میں اہم مقام دلاتے ہیں۔ ان کی پہچان میں انہی ناولوں کا ہاتھ ہے ۱۹۱۴ء میں اتر پردیش کے کاکوری (ددھیال) بالسہ ننھیال ضلع بارہ بنکی مگر ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے مضمون ''عزیز احمد ایک جائزہ'' میں لکھا کہ عزیز احمد ۱۱ر نومبر ۱۹۱۳ء کو بارہ بنکی میں پیدا ہوئے تھے۔ مگر خود عزیز احمد نے اپنے خطوط میں اپنے حیدرآباد میں پیدا ہونے کی تصدیق کی ہے۔ حیدرآباد دکن میں پیدا ہونے والے عزیز احمد کو قدرت نے حیدرآباد کی سرزمیں کے لئے چن لیا تھا۔ ان کی ابتدائی تعلیم عثمانیہ ہائی اسکول عثمان آباد میں ہوئی جو نظام ہفتم میر عثمان علی خان کے نام پر بسایا گیا تھا اور ممالک محروسہ کا حصہ تھا پولیس ایکشن کے بعد لسانی بنیادوں پر علاقوں کی تقسیم عمل میں آئی تو یہ مقام مہاراشٹرا میں شامل کر دیا گیا۔ عزیز احمد نے عثمانیہ یونیورسٹی سے بی اے درجہ اول میں کامیاب کیا اور ساری یونیورسٹی میں امتیازی کامیابی کے ساتھ اول رہے سرکاری وظیفے پر اعلیٰ تعلیم کے لئے لندن بھیجے گئے جہاں سے انہوں نے انگریزی ادب میں بی اے آنرز ۱۹۳۸ء میں کیا۔ حیدرآباد لوٹے تو عثمانیہ یونیورسٹی ہی میں ۱۹۳۸ء میں انگریزی کے لکچرار بنائے گئے۔ ۱۹۴۱ء تک بہ حیثیت لکچرار کام کرنے کے بعد شہزادی درشہوار کے پرائیوٹ سکریٹری بنے رہے یہ خدمت انہوں نے ۱۹۴۶ء تک انجام دی۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کے ماقبل و مابعد مسائل نے انہیں پاکستان پہنچا دیا جس میں ان کے ناول

ایسی بلندی ایسی پستی کا بھی دخل ہے۔ ۱۹۴۸ء میں وہ حکومت پاکستان کے محکمہ مطبوعات وفلم سازی میں پہلے اسسٹنٹ ڈائرکٹر پھر ڈپٹی ڈائرکٹر اور ۱۹۵۳ء میں ڈائرکٹر ہوگئے۔

۱۹۵۷ء میں لندن یونیورسٹی میں اردو کے لکچرر کے طور پر ان کا تقرر عمل میں آیا یہ خدمت ۱۹۶۲ء تک انجام دیتے رہے۔ ۱۹۶۲ء میں ٹورنٹو کینیڈا میں اسلامیات کے اسوسیٹ پروفیسر مقرر ہوئے پھر ۱۹۶۸ء میں پروفیسر ہوگئے ان کی ہمہ جہت علمی حیثیت کے اعتراف کے طور پر عزیز احمد کو لندن یونیورسٹی نے ڈی لٹ کی اعزازی ڈگری عطا کی۔

اپنے بے مثال شاہ کاروں سے فکروفن کی بلندی کو چھونے والے عزیز احمد کی شبنم آلود خاک پر بے رحم سرطان کی ہوس ناک آتشیں انگلیوں نے آخری تحریر ٹورنٹو کینیڈا میں ۱۶ ردسمبر ۱۹۷۸ء کو لکھی جسے پڑھنے اور سمجھنے کے لئے کلیجہ چاہیئے۔

اقبال کے فکروفلسفے کی فلسفیانہ تعبیر کرتے ہوئے اقبال نئی تشکیل جیسی ضخیم معرکۃ الآرا کتاب لکھنے والے عزیز احمد کی گھٹی میں شعروادب کا نکھرا ستھرا مذاق پڑا تھا۔ ۱۹۳۸ء میں جب علامہ اقبال کا انتقال ہوا عزیز احمد لندن سے انگریزی ادب میں بی اے آنرز کرکے حیدرآباد میں عثمانیہ یورسٹی میں انگریزی کے لکچرار کی حیثیت سے خدمات انجام دے رہے تھے۔ وہ مشرق ومغرب کی تقریباً ہر قابل ذکر ادبی تحریک سے کما حقہ واقف تھے۔

۱۹۴۳ء میں عزیز احمد کا ایک سو صفحات پر مشتمل ایک شعری شاہ کار مالقاسب رس کتاب گھر رفعت منزل خیریت آباد (موجودہ ادبیات اردو پنجہ گٹہ) حیدرآباد کے توسط سے منظر عام پر آیا جس میں ان کی تین غیر معمولی نظمیں ہیں جو نہ صرف جدید طرز اظہار کا نمونہ ہیں بلکہ عزیز احمد کی تخلیقی صلاحیتوں کا دستاویز بھی ہیں۔ یہ مجموعہ ماہ لقا عزیز احمد کے شعری روپ کو سمجھنے میں ممدومعاون بھی ہوتا ہے۔ عزیز احمد اردو، عربی، فارسی، جرمنی، فرانسیسی، اور انگریزی ادب پر گہری نظر رکھتے تھے۔ مخفی مباد کہ انہوں نے دانتے کی Divine Comedy کا طربیہ خداوندی کے نام سے ترجمہ بھی کیا ہے ماہ لقا' کا انتساب انہوں نے Morton W. Bloom Field کے نام کیا ہے بطور تمہید انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے عزیز احمد کی ذہانت کا پتہ چلتا ہے انہوں نے ۱۹۴۰ء کے آس پاس ہی Globlisation کی نشاندہی کردی تھی وہ لکھتے ہیں:

(وادین میں) اب سے چند ہی سال قبل کا ذکر ہے کہ مشرق ومغرب کو ایک دوسرے کی ضد سمجھا جاتا تھا

۔مغربی سامراج اس نظریئے سے سیاسی اور معاشی وجود کی بناء پر مطمئن تھا۔ مشرق کو اپنے غرور قدامت پرستی اور آبا پرستی میں یہ نظریہ اچھا معلوم ہوتا تھا لیکن ذرائع رسل ورسائل اور ذرائع آمد ورفت نے اب دنیا بھر کو ایک بنا دیا ہے۔ سب تمدن یورپ کے تمدن میں ختم ہوتے جارہے ہیں۔ پہلی مرتبہ دنیا کو ایک عام اور مشترکہ تمدن مل رہا ہے۔ لیکن یہ تمدن زخم خوردہ ہے۔ ریڈیو کے ساتھ شین گن بھی مغرب اور مشرق کو ایک کڑی میں باندھ رہی ہے۔''

رمزیت Symbolism تصوریت Imaginism اظہاریت Expressionism اور مستقبلیت Futurisim جیسی تحریکات کے تعلق سے عزیز احمد لکھتے ہیں ''میں نہیں سمجھتا کہ ان میں سے کسی تحریک کی پیروی ہمارے لئے مناسب ہے''

عزیز احمد نے ماہ لقا میں مختلف علامتوں سے کام لیا ہے۔ خاص طور پر نظام شمسی کو جس ہنر مندی سے شعری پیرایہ اظہار عزیز احمد نے دیا ہے۔ وہ داد کے قابل ہے چاند سے مشرقی شعریات کا لگاؤ عام ہے۔ عموماً محبوب کو ماہ رو سمجھنا شعروادب کا خاصہ رہا ہے۔ جب یہ ثابت ہوا کہ چاند غیر آباد ویرانہ کے سوا کچھ نہیں تو اردو کے ایک شاعر غلام ربانی تاباں نے اک نظم کہی جس کی تان اس مصرعے پر ٹوٹی تھی۔

چاند صحرا ہے تو ظاہر ہے جنوں کا رشتہ!

عزیز احمد کی ڈرامائی نظم ماہ لقا ۱۹۳۸ء میں لکھی گئی یعنے تقریباً ستر برس پہلے اس میں بھی چاند اور محبوبہ میں نسبت عاشقانہ ضرور ہے لیکن۔ محبوبہ بہر حال کوئی خیالی پیکر نہیں بلکہ گوشت پوست کی زندہ عورت ہے جو شاعر کے اظہار ومحبت کا مزہ بھی لیتی ہے اور اپنی سہیلیوں ہمجولیوں کے درمیان اس کو آزماتی بھی ہے اور شاعر محبوب سے طنزیہ کچھ سوال بھی کرتی ہے کہ اس طرح کا اظہار عشق وہ پہلے اور کس کس سے کر چکا ہے۔ عزیز احمد کی بڑائی دیکھئے کہ وہ خود کو نشانہ بناتے ہوئے بھی نہیں شرماتے یہ افسانوی طرز اظہار ان کے شعری قدو قامت کو اور نکھارتا ہے دل کی مایوسی کا بہترین علاج دماغ کی مصروفیت ہے چنانچہ شاعر اقبال کے دامن میں پناہ لیتا ہے۔''اقبال نئی تشکیل'' دراصل اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

ماہ لقا کا مقدمہ نہ صرف دلچسپ ہے بلکہ نظم کے لئے بنیادی اہمیت رکھتا ہے فرانسیسی ادب کی روایت ہے کہ ایک نوجوان کو ایک لڑکی سے محبت ہے۔ لڑکی نے کسی دوسرے کو چنا ہے یہ دوسرا کسی اور کو چاہتا ہے اور اس سے شادی کر لیتا ہے۔ لڑکی غصے میں آکے اس سب سے ٹھیک آدمی سے شادی کر لیتی ہے جو پہلے اسے راستے میں ملتا ہے اس پر نوجوان کو بڑا قلق ہوتا ہے یہ بڑی پرانی کہانی ہے۔ حالانکہ ہمیشہ یہ نئی رہتی ہے

اور جب جب یہ پیش آتی ہے تو دل کے ٹکڑے کر دیتی ہے ہانن رش ہائنے Heinrich Heine کے حوالے سے یہ مقبول کہانی سرنامے کے طور پر بیان کر کے عزیز احمد نے اپنے دل کا درد ماہ لقا میں سمو دیا ہے۔

نظم میں ستارے بجائے خود کردار بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ جب کئی کردار گفتگو کرتے ہیں تو ہر کردار مقررہ وقت اور متعین الفاظ میں اپنا مافی الضمیر تو ادا نہیں کرتا کمی بیشی تو ہوتی ہی ہے کوئی کردار لمبی بات کرتا ہے تو کوئی ایک آدھ فقرہ یا ہوں ہاں کر کے رہ جاتا ہے۔ اس فطری منظرنامے کی عکاسی کرتے ہوئے عزیز احمد نے ستاروں کو جو کردار سونپے ہیں تو ان کی منہ میں الفاظ بھی حسب ضرورت رکھے ہیں جیسے اک ستارہ ایک مصرعے میں اپنی بات مکمل کر لیتا ہے تو دوسرا ستارہ تین چار مصرعوں میں جواب دیتا ہے مثال دیکھیے۔

مشتری: شہاب ثاقب سے کچھ نہ کہنا بپا ہے ہنگامہ آسمان پر

دمدار ستارہ: یہ کیا ضرورت کہ دوسروں کو سناؤں اپنوں کی داستاں میں

مشتری: یہی جو حالت رہی تو ہوگا برا اثر گردش زماں پر

نظام شمسی میں گر ستارے اسی طرح سرکشی کریں گے

تو صانع آفتاب کے حکم سے بھی گردن کشی کریں گے۔

زحل: زمین کا چاند مجھ کو ملتا' یہ سب ستارے زمین کو ملتے

تو ماہ تاباں کی روشنی سے مری نگاہوں میں نور ہوتا

اگر نہ اس تیرہ خاک داں سے مرا قیام اتنی دور ہوتا

تو ماہ روشن کو اس کی آغوش تیرہ منظر سے کھینچ لیتا

زمین کے اس قمر کو اپنی نگاہ برتر سے کھینچ لیتا

اس نظم میں شاعر خود بھی بطور کردار داخل ہے۔ میر تقی میر بھی ایک کردار ادا کرتے ہیں شاعر نے میر کے اشعار کا حسب منشا استعمال کیا ہے۔ جب شاعر کہتا ہے۔ میں:

مجھے ایک الجھن سی ہے متصل

کہ ہوں جسکے ہاتھوں پر اگندہ دل

مرا دل نہایت پریشان ہے

ترے ہاتھ اس دکھ کا درمان ہے

تو پھر میر کا کردار منظر پر آ کر جواب دیتا ہے کہ اپنا بھی یہ حال ہے کہ:

میر:

جگر جور گردوں سے خوں ہو گیا
مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا
نظر آئی اک شکل مہتاب میں
کمی جس سے آئی خورو خواب میں

اس کے بعد گفتگو آگے بڑھتی ہے۔عزیز احمد نے میر کے منہ میں خود میر ہی کی مثنوی ''خواب دل'' کے الفاظ رکھکر حسن پیدا کیا ہے۔میر کے محبوب کا یہ عالم ہے۔

مگر گاہ سایہ سا مہتاب میں
کبھو وہم سا عالم خواب میں

مگر عزیز احمد کا معشوق خیالی نہیں وہ میں سے کہلواتے ہیں:

مگر مجھ کو جس ماہ سے عشق ہے
تعلق ہے اس کا اسی دہر سے

اس نظم کا بنیادی کردار بھی ڈرامائی انداز میں سامنے آتا ہے۔جب شاعر کہتا ہے۔

یوں تو دیکھا تھا لڑکپن میں کئی بار اسے
پردہ غنچہ نورس میں نہاں گل جیسے
جس طرح عشرہ اول میں مہ نو کا جمال
محو کوشش ہو ملے بدر منور کا کمال

کس مصور کی تصاویر میں دیکھا ہے تجھے
کس صحیفے کی تفاسیر میں دیکھا ہے تجھے

☆☆☆

وہ تو کچھ چیں بہ جبیں ہی سی رہی اور خاموش
حسن کامل کو مگر اس کے ذرا آیا ہوش
ساری دنیا میں تو کیا جانئے کیا کہتے ہیں
لوگ مشرق میں مجھے ماہ لقا کہتے ہیں

حسن پرست شاعر مشرق سے مغرب تک اپنے محبوب کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ پیرس میں سب سے بارونق شاہ راہ، شان زلیز زلزے Chams Elyse,Es پر وہ مختلف خطوں کے خطوط خوش اندام کا نظارہ کرتا ہوا اپنے پہلے عشق کو نہیں بھولتا۔

شاں زلیز ے پر ہے کیسی روشنی چھائی ہوئی
رات بھی بجلی کے بوسوں سے ہے شرمائی ہوئی
دختر المانیہ کے عصفریں اور زرد بال
دلبر ہسپانیہ کی نازنیں چشم غزال
بنت امریکہ کا وہ شہزادیوں کا سالباس
ہر نظر کی شوخیوں میں دلبری کا التماس
ان گلوں سے پھر جو خوشبوے دیار آنے لگی
اس پرستاں میں بھی مجھ کو یاد یار آنے لگی

اور پھر ساں ریمو۔ اطالوی ریویرا۔ گرمیوں کے موسم میں سرشام سمندر کے کنارے سنور ینا سے جب شاعر نے اظہار عشق کیا تو ہر مرحلے پر سنور ینا پوچھتی ہے:

سنور ینا نے کہا ۔ سچ کہنا
اور کس کس سے یہی تم نے کہا
رک گیا میں تو کہا۔ پھر خاموش ؟
ایک دو جام میں اتنے مدہوش
ہاتھ کو چوم کے میں نے یہ کہا

ہے یہ الزام ذرا بے جا سا
مئے گل فام کو کیوں کرتی ہوناحق بدنام
ہیں خطاکار تو ہیں آپ کی آنکھوں کے جام
آپ کے حسن سے سر شار ہوں میں
کہیے انصاف خطاوار ہوں میں ؟
سنو رینا نے کہا سچ کہنا
اورکس کس سے بھی تم نے کہا ؟
ایسے جملوں سے تو شاید تمہیں عادت ہی ہے
ہاں تمہیں ہر کس و ناکس سے محبت ہی ہے

اس نظم میں جو مکالماتی حسن ہے اس میں نظم کے ساتھ ساتھ اضافہ ہی ہوتا جاتا ہے اور ڈرامائی انداز اس کوئی ایس ایلیٹ کے معیار سخن پر بھی کھرا ثابت کرتی ہے۔ آگے شاعر کی فطری جسارت مزہ دیتی ہے

پھیلتی جاتی تھی تاریکی شام
دست نازک کولیا میں نے تھام
مڑ کے دیکھا تو کوئی اور نہ تھا
اس کے رخسار کو جھک کر چوما
پھر کہا مجھ کو ترے حسن فروزاں کی قسم
تیری آنکھوں کی ' ترے کاکل پیچاں کی قسم
اس خموشی میں سمندر کے ترنم کی قسم
تیرے ہونٹوں پہ ملامت کے تبسم کی قسم
میں ابھی اور بھی قسمیں کھاتا
اس تبسم نے مگر روک دیا

سنو رینا نے کہا سچ کہنا
اور کس کس سے یہی تم نے کہا ؟

اب نظم کا یہ موڑ پوری نظم کی جان ہے جہاں نظم لاوے کی طرح پھٹ پڑتی ہے جس میں شاعر ایک مدت سے سلگ رہا ہے۔ اس حدت کو قاری بھی محسوس کرسکتا ہے:

میں نے دل میں یہ کہا یوں تو کئی سے یہ کہا
مہ لقا سے کبھی یہ کہنے کا موقع نہ ملا
کیا خبر تھی کہ کہوں گا بھی تو ٹھکرا دے گی
عشق سچا ہو تو ملتی ہے سزا بھی اس کی

ہر چند کہ نظم یہاں نقطہ عروج پر ہے مگر اس موڑ پر شاعری کی تلاش تھک کر بیٹھ نہیں جاتی۔

ناروے کی شمالی بندرگاہ برگن میں سونیا اور اس کی سہیلیوں کے درمیان بھی وہ مہ لقا کا منتظر ہے جنت شرار کے عنوان سے نظم کا ایک باب ہے جہاں مہ لقا یہ کہتی دکھائی دیتی ہے۔

کہتے ہیں مجھ کو ماہ لقا میں گلشن کی سلطان ہوں۔

اب جاکے شاعر کو احساس ہوتا ہے
اپنے وطن میں دل کو عبث مبتلا کیا
کم بخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا
پیدا کئی بتوں سے سنا رسم و راہ کی
چاہا بھی تو گیا جو کبھی ان سے چاہ کی
ان سب کو چھوڑ اپنی جوانی تباہ کی
کم بخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا
ان سب بتوں کو چھوڑ کے پھر مہ لقا کا عشق
اس خود پرست و خود نگر و خود ستا کا عشق
شعرائے عشق کے صنم پر جفا کا عشق

کس بے کسی کا درد کا کس ابتلا کا عشق
کم بخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا

آخر کار شاعر اقبال کے دامن میں پناہ لیتا ہے۔ جب ابتلائے عشق کا مارا شاعر کہتا ہے۔

ابتلائے عشق سے باطل ہے افسون خودی
اک معمہ بن گئی تعلیم مضمون خودی
حسن نسوانی سے اس شعلے کا ہوتا ہے ظہور
جس کے پرتو سے قنادیل مساجد میں ہے نور
اس مرحلے پر اقبال اس کو سمجھاتے ہیں:
کرمک ناداں طواف شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

شاعر مایوسی کی آخری منزل پر آ کر جب یہ سوچنے لگتا ہے۔
عشق بے حاصل خودی کی موت کا سامان ہے
خود کشی ہی اس شکست و درد کا درمان ہے

☆☆☆

مگر اقبال اس کو ہمت دلاتے ہوئے کہتے ہیں:
عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوز دم بہ دم
آخر شاعر کی سمجھ میں دنیا کی حقیقت آجاتی ہے
اے دل یہ دنیا جھوٹی ہے یاں مہر و وفا کا نام نہیں
کہتے ہیں کہ آئینہ دیکھو تو صفا کا نام نہیں
نظم کا اختتام اقبال کی آواز پر ہوتا ہے جس میں اک پیغمبرانہ مشورہ دیا جاتا ہے۔

نہیں ہنگامہ پیکار۔ کے قابل جو ان

جو ہوا نالہ مرغان چمن سے مدہوش

حیرت ہوتی ہے کہ آج سے ستر سال پہلے عزیز احمد نے اتنی خوب صورت ڈرامائی نظم لکھی زبان و بیان پر ان کی دسترس قابل رشک ہے عموماً افسانہ نگار شعر کو ثانوی درجہ دیتے ہیں جب کہ شاعر فکشن کو غیر تخلیقی ادب خیال کرتے ہیں کہ فکشن آورد کا آفریدہ Pre-Planned ہوتا ہے اور شعر آمد و آورد کا حسین امتزاج ہوتا ہے جہاں تک عزیز احمد کا معاملہ ہے افسانہ وشعر دونوں ان کے ممنون قلم ہیں۔

۱۹۳۲ء میں عزیز احمد نے ایک منظوم ڈرامہ لکھا عمر خیام جس کے اہم بنیادی کردار عمر خیام کے علاوہ نظام الملک اور حسن بن صباح ہیں۔

ایک طویل نظم فردوس برروئے زمین ۱۹۴۲ء میں لکھی عزیز احمد کی نظم کشمیر کی اس وقت کی جغرافیائی حدود کی دریافتوں کی پیروڈی سے شروع ہوتی ہے جس میں آزاد نظم کی بے راہروی پر بھی عزیز نے چوٹ کی ہے ۔کشمیر کے تعلق سے حسن پرست کا کیا خیال ہے فرنگی کیا سوچتا ہے مسلمان فکر کیا ہوتی ہے اشترا کی کشمیر میں کیا دیکھتا ہے اور مورخ کی نظر میں کشمیر کیا ہے۔ یہاں بھی اقبال شاعر کی رہنمائی کرتے ہیں۔

خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے

کشمیر کی غریبی' کسمپرسی اور گندگی کا نقشہ بھی عزیز احمد نے کھینچا ہے۔

مضمون کی طوالت کے خوف سے میں نے عمر خیام (منظوم ڈرامہ) اور نظم فردوس برروئے زمین کا صرف ذکر کردیا ہے۔ تجزیاتی مطالعہ پیش نہیں کیا۔ یہ نظمیں بھی باضابطہ تجزیے کی متقاضی ہیں فردوس برروئے زمین کی ابتدا عزیز احمد نے آزاد نظم کی پیروڈی سے کی اور اختتام بھی اسی طرح کی پیروڈی پر ہوتا ہے۔باقی نظم مقفیٰ و مسجع ہے۔

عزیز احمد کو زبان و بیان پر بے پناہ دسترس ہے۔انہوں نے جو غزلیں کہی ہیں وہ ہر اعتبار سے منفرد ہیں سنگلاخ زمینوں شہداب نکالے ہیں۔سوغات بنگلور کا مطبوع سولہ غزلیات چار اشعار پر مشتمل ایک چھوٹا سا کتابچہ بعنوان صیدتن وشکنجہ خرچنگ دوستو' دستیاب ہوا ہے جس میں جملہ ایک سوبیس اشعار ہیں بستر مرگ پر کہی ہوئی یہ غزلیں پڑھتے ہوئے اگر کوئی آنکھ نہیں بھیگتی ہے تو یقیناً وہ مصنوعی ہے اگر کسی دل سے ہوک نہ اٹھے تو اس کی بے حسی میں کوئی کلام نہیں۔

عزیز احمد کینسر سرطان کے شکار تھے موت کا ذائقہ وہ پل پل چکھتے رہے اس سنگین کرب کو انہوں نے

سنگلاخ زمینوں کے حوالے کر کے اپنی سخت جانی کے ان مٹ نقوش چھوڑے انہیں احساس تھا کہ ان کی تحریریں نقش برآب نہیں ہیں اسی لئے بڑے اطمینان سے ملک الموت کا استقبال کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

نقش بر آب تھے تو ترا خوف تھا اجل
اب آکہ بن کے کتبہ سنگ آگئے ہیں ہم
خون دل شکستہ کے گہرے کفن پہ داغ
پہنے ہوئے لباس دو رنگ آگئے ہیں ہم
پھیلا کے دام دوست نے ہم کو طلب کیا
بے وقفہ و دریغ و درنگ آگئے ہیں ہم

دوست کی پکار پر لبیک کہنے والے عزیز احمد کا حوصلہ دیکھئے کہ بے وقفہ وتاخیر حاضر ہونے کے لئے تیار بیٹھے ہیں۔ مگر شکنجہ خرچنگ جیسے جیسے تنگ ہوتا جاتا ہے اوران پر رات کس قدر بھاری ہوتی جاتی ہے۔ اس کی عکاسی کرتے ہوئے ملک الموت سے ہمدردی یوں کرتے ہیں۔

قلب کے پاس سلگنے لگااک شعلہ سرخ
ایک خنجر ہے رگ جاں کے برابر اس رات
جاں میں وہ آگ لگی ہے کہ عیاذ اً باللہ
ملک الموت کے جل جائیں نہ شہپر اس رات
دور جانا ہے شب تار ہے تنہائی ہے
اک نگاہ کرم اے شافع محشر اس رات

اقبال نئی تشکیل جیسی وضاحتی کتاب کے مصنف اقبال کے مردمومن کے ہم نوا عزیز احمد بساط زندگی پر موت کی دی ہوئی شہ مات سے نبرد آزما ہیں۔

اک گل تازہ معطرہے بہ آغوش خزاں
ایک طائر بہ کف دام ابھی باقی ہے
ایک مدت ہوئی شہ مات ملی موت کے ہاتھ
زندہ رہ جانے کا الزام ابھی باقی ہے

عزیز احمد نے بڑی دل دوز علامت میں اپنے جسم و جاں کا کرب سمو کر رکھ دیا ہے ظاہر ہے کینسر آج تک لا علاج ہے۔ اس کیفیت کو کتنے دردناک انداز میں پیش کیا ہے۔

جبر جاں اور ہے اور ہجر بدن ہے کچھ اور
دل مجبور الگ ہے دل مہجور الگ
نہیں اس کاخ کی تر میم و مرمت ممکن
اس عمارت سے ہوا جاتا ہے مزدور الگ

لحہ لحہ مرتے ہوئے بھی اعصاب پر اس قدر قابو اور یہ اظہار کا کمال اک کرامت سے کم نہیں

جھونکا چلا قضا کا تو چپکے سے سو گئے
آیا جو کاروان اجل ساتھ ہو گئے
جس قافلے کے ساتھ تھے چلتا رہے گا وہ
منزل جب اپنی آئی الگ ہو کے کھوگئے
ہم نے وفا میں کوئی کمی کی نہیں مگر
ہم کیا کریں کہ یار بھی اغیار ہو گئے

اس غزل کے دوسرے شعر میں "ساتھ ساتھ" چھپ گیا تھا جس پر مرتب (آل احمد سرور) نے مصرع بدل کر اپنی طرف سے یوں مصرع لگایا ہے۔ جس قافلے کے ساتھ چلے تھے ہم ایک عمر اتنی ترمیم کی ضرورت ہی نہیں تھی یعنے جس قافلے کے ساتھ ساتھ چلتا رہے گا وہ کے بجائے جس قافلے کے ساتھ تھے چلتا رہے گا وہ کر دینا کافی ہے جیسا کہ راقم الحروف نے کیا۔

عزیز احمد کی شاہ کار غزل مندرجہ ذیل ہے جس کا ایک ایک شعر انکے کرب کا مظہر ہے۔

آغوش مرگ ہم پہ ہوئی تنگ دوستو
صیدتن و شکنجہ خرچنگ دوستو
سنگ سحر سے شیشہ شب پاش پاش ہے
نکلا جو آفتاب تو بے رنگ دوستو

منزل کا ہے پتہ کہ نشاں رہگزر کے ہیں
لوح مزار و کتبہ فرسنگ دوستو
اب اپنی شکل بھی نظر آتی نہیں ہمیں
آئینہ جہاں کو لگا زنگ دوستو
ہے یہ دعا کہ تم کو ابدتک رہیں نصیب
علم و ادب کے افسرو اورنگ دوستو

آج بھی اگر کوئی شاعر اس زمین میں غزل کہنے کی کوشش کرے تو خون تھوکنے لگے حیرت ہے کہ خون تھوکتے عزیز احمد نے ایسی سنگلاخ زمین کو ریگ نم بنا کر رکھ دیا جس کے کنارے کرب وبلا کی ایک دنیا خیمہ زن ہے۔موت کا خرچنگ یعنے سرطان (اردو میں کیکڑا) اپنی گرفت کہاں ڈھیلی کرتا ہے؟

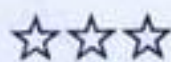
عزیز احمد کی بیاض سے ان کے عزیز مشہور ناول نگار حفظ الکبیر قریشی نے جو ایک سو بیس اشعار حاصل کر کے شاہد رزاقی سے نقل کروائے تھے ان میں ایک غزل فارسی کی بھی ہے کینسر کے شکار عزیز احمد جس کرب سے گزر رہے تھے وہ اس غزل میں بھی زیریں لہر بن کر رواں دواں ہے بعض اشعار تو آج کے سیاسی وسماجی تناظر میں بھی اپنی معنویت اور اہمیت دکھا رہے ہیں ۔اچھا فن پارہ کبھی آئینہ بے پارہ نہیں ہوسکتا ہر دولہ کا عکس اس میں دکھائی دیتا ہے۔

گوہر جاں کہ بہ دامان شبستاں افتاد
چوں بیفتاد نہ لرزاں و نہ ارزاں افتاد
اوکہ ہر جاست بیک خانہ نخواہد گنجید
شدز اصنام تہی کعبہ چہ ویراں افتاد
چوں غزالان حرم راہ بہ صحرا بردند
قیس درشہرز پہلوے بیاباں افتاد
باز آتش کدہ بر خاک عجم می افروخت
شررے زآتش رومی بہ نیستاں افتاد

آں ہمہ زلزلہ کاں کوہ و دمن بر ہم ریخت
شکنی بود کہ در گیسوے جاناں افتاد
گشت سیلاب بلا سرحد ساحل بشکست
شعلہ اِی درجگر رودخراماں افتاد
آخر عمر روان و من و خرچنگ عزیز
محشری ہست کہ در رزم گہ جاں افتاد

راقم الحروف نے اپنی بساط کے مطابق اس کا منظوم ترجمہ کیا ہے۔ یہی خراج عقیدت ہے۔

گوہرجان مراد امان شبستاں میں پڑا
ہو کے لرزاں نہ کسی قریۂ ارزاں میں پڑا
وہ جو ہر جاہے سمایا نہ کسی خانے میں
قحط اصنام بڑا کعبۂ ویراں میں پڑا
راہ جنگل کی غزالاں حرم نے جب لی
کب رہا قیس بھی پہلوئے بیاباں میں پڑا
وہ لگی آگ کہ پھر خاک عجم خاک ہوئی
جب شرر آتش رومی نیستاں میں پڑا
کردیا اس نے وہیں کوہ و دمن کو برہم
اک ذرا خم جو کوئی گیسوئے جاناں میں پڑا
رکھ دیا توڑ کے اک سیلِ بلانے ساحل
ایسا لاوا جگر رود خراماں میں پڑا
میں ہوں یہ عمر رواں اور یہ سرطان عزیز
رن قیامت کا مری رزم گہ جاں میں پڑا

☆☆☆

عزیز احمد کا غنائیہ ''عمر خیام'' ایک جائزہ

منظور الامین
سابق ڈائرکٹر جنرل دوردرشن

آپرا ڈرامے کی ایک صنف ہے۔جس میں نظم کو نثر پر فوقیت ہے آپرا میں موسیقی کو تقدیم حاصل ہوتی ہے گو آپرا میں رقص کی بھی اہمیت ہوتی ہے آپرا' عرصہ پہلے چین میں منگ Myng کے شاہی خاندان کے زمانے میں لکھا گیا تھا۔غنائیے یا آپرا ہمارے ملک میں بھی لکھے گئے مثال کے طور پر مشہور موسیقار جے دیو نے اشٹ پدی میں غنائیہ لکھا آٹھ آٹھ مصرعوں کا اٹلی میں پہلی بار سولھویں صدی میں آپرا کی تخلیق ہوئی اس زمانے میں فلورنس میں نوجوان اطالوی شاعروں اور موسیقاروں نے شعری خود کلامی Monologue اور کلاسیکی یونانی ڈرامے کی طرز کے کورس لکھے اس سلسلے میں پہلا نام آتا ہے پیری کا اٹلی کے شہر وینس میں ۱۶۳۷ء میں پہلا آپرا ہاؤس قائم ہوا تھا۔ بعد کو جرمن موسیقار بیتھوون Beethoven کے آپرا Fidelio اور آسٹرین کمپوزر Mozart موٹ زارٹ کے آپرا The Magic Flute نے بہت مقبولیت حاصل کی اسی دور میں رومانٹک آپرا نے بھی شہرت پائی۔

خوش قسمتی سے لندن کے Covent Garden کے رائل آپرا ہاؤس میں مجھے ایک آپرا دیکھنے کا موقع ملا تھا۔اس سے قبل برلن میں میں نے آپرا The Barber of Seville دیکھا تھا ضمنی طور پر عرض ہے کہ کرشن چندر نے غالباً اسی آپرا کے تھیم پر گوالیار کا حجام کے عنوان سے ڈرامہ لکھا تھا جو آل انڈیا ریڈیو سے نشر ہوا تھا۔

اردو میں پہلا آپرا یا غنائیہ امانت لکھنوی نے لکھا تھا۔جس کا عنوان تھا۔''اندر سبھا'' اس دور کے

تقاضوں کے مطابق اس اوپرا میں ایک طلسماتی دنیا پیش کی گئی ہے جس میں راجہ اندر کا دربار ہے ہندوستانی دیو مالا میں اندر کو بارش کا دیوتا مانا گیا ہے۔

سورگ کو اندر پوری کہا جاتا ہے جادو کو اندر جال کہتے ہیں امانت کے اس غنایئے میں راجہ اندر کا دربار دکھایا گیا ہے راجہ اندر کہتا ہے۔

سنور ے میرے دیورے ہونے کو ہے شام
بن پریوں کے دید کے نہیں مجھے آرام

ooo

اور تب مختلف پریوں کے دربار میں حاضر ہونے کا وقت آجاتا ہے لال پری سبز پری پکھراج پری۔

محفل راجہ میں پکھراج پری آتی ہے
ساری پریوں کی وہ سرتاج پری آتی ہے

ooo

اندر سبھا ایک قسم کا فینٹیسہ Fantasia ہے۔

اردو میں غنایئے بہت کم لکھے گئے آزادی سے قبل آل انڈیا ریڈیو دہلی میں مختار صدیقی میوزک کمپوزر تھے وہ ایک اچھے شاعر بھی تھے جہاں تک مجھے علم ہے انہوں نے کچھ غنایئے لکھے اور ان کی موسیقی کمپوز بھی کی تھی ان کے ایک غنایئے کے کچھ ابیات اپنی یادداشت کو کام میں لا کر ذیل میں لکھ رہا ہوں۔

اب تو بجھ جانے کو ہے شام کی ڈھلتی کایا
بڑھتا آ تا ہے دھند لکوں کا گداز رنجور
اب کے دیکھیں سیاہی میں کوئی پاس نہ دور
نیا باندھورے سجن اب تو کناردریا

باندھو کناردریا

گر میں ہوتی وہ جواں بخت پہ انا برگد
جسے تم باندھتے نیا کو کنار دریا

یا تمہیں ہوتے بجن میرے گلے کی کنٹھی
میری بندی مری آنکھوں کا رسیلا گجرا
شام کی راہ پہ پھر آہ نہ کہتی پھرتی
نیا باندھو رے بجن اب تو کنار دریا

باندھو کنارِ دریا

برہا کی ماری:

پیا آنے کو ہیں شمعیں کر دروشن
سکھی اٹھو مرے گہنے لاؤ
موتیوں سے مرے جوڑے کو سجاؤ
نئی راتیں ہیں نرالا چاؤ
بدھیاں بیلے کی زرتار سکھی ساتھ مرے گندھواؤ
اے سکھی آؤ پنھاؤ گجرے
آؤ پنھاؤ گجرے
نیا باندھو رے بجن اب تو کنار دریا
باندھو کنار دریا

ooo

اردو شاعر سلام مچھلی شہری نے بھی غنائیے لکھے تھے میکش حیدرآبادی کا ایک غنائیہ کاغذ کی ناؤ مقبول ہوا تھا' راقم الحروف نے بھی ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لئے کئی غنائیے لکھے ریڈیو پر راقم کا ایک غنائیہ ''اندھے چراغ'' دلی اور جے پور سے پیش کیا گیا تھا۔ ایک غنائیہ بہار کا دل بمبئی ریڈیو سے نشر ہوا تھا بعد کو اسی غنائیے کو کشمیر میں شوٹ کیا گیا اور اسے دوردرشن دلی سے ٹیلی کاسٹ کیا گیا یہ فی البدیہت Improvisatony میں ہے اور جانے مانے راگوں جیسے ایمن کلیان وغیرہ پر مبنی ہے۔

آپرایا غنائیے کا ذکر میں نے قدرے تفصیل سے اس لئے کیا کہ اب میں عزیز احمد مشہور ناول نگار کے دو غنائیوں کا جائزہ پیش کرنا چاہتا ہوں پہلا غنائیہ تو ہے عمر خیام جو آج سے پچھتر برس پہلے انہوں نے لکھا

تھا۔اور دوسرا غنائیہ ہے ماہ لقا جوایک ڈرامائی نظم ہے جوعزیز احمد نے ۱۹۳۸ء میں لکھی تھی۔سب سے پہلے میں ''عمر خیام'' کے غنایئے کا تجزیہ پیش کرونگا اور اس مضمون کے دوسرے حصے میں ماہ لقا کی بات ہوگی عمر خیام کی تحریر ۱۹۳۲ء میں لکھی گئی عزیز احمد کی یہ ایک ایسی تخلیق ہے جو نہایت محدود پیمانے پر سامنے آئی میرے خیال میں اسے اندر سبھا کے بعد اردو کا دوسرا اہم غنائیہ کہا جاسکتا ہے عزیز احمد کی شہرت بحیثیت ناول نویس اور افسانہ نگار کے رہی ہے ان کے ناول آگ ایسی بلندی ایسی پستی اور گریز بے حد مقبول ہوئے میزان کی کہانیاں بھی جب وہ جامعہ عثمانیہ میں انگریزی کے استاد تھے۔تب انہوں نے ناروے کے مشہور ڈرامہ نویس ہنرک ابسن جس کے ڈرامے Et. Dukkehgem گڑیا گھر کے عنوان سے اور۔Bygmester Sotness کے ڈرامے کا معمار اعظم کے عنوان سے اردو میں ترجمہ کیا تھا جو ۱۹۴۰ میں شائع ہوئے تھے۔ابسن کی تحریروں میں دل کی گہرائیوں کو چھولینے والا طنز ملتا ہے جس کو اس کے ذاتی مصائب نے جلادی تھی۔

ابسن کے بارے میں عزیز احمد نے ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے۔

ابسن کی یز پر ایک مرتبان میں اسنے ایک زندہ بچھو بند رکھا تھا ابسن اس بچھو کو اپنی زندگی کی مثال سمجھتا تھا مہینوں کے بعد وہ کوئی چیز اس مرتبان میں ڈال دیتا اور بچھو اس چیز پر اپنی ڈنک کا پورا زہر صرف کردیتا تھا یہی حال ابسن کا تھا عموماً دو دو سال کے وقفے سے اس کے ڈرامے شائع ہوتے اور وہ اپنی تحریروں کے ذریعے اپنی طبیعت کا زہریلا طنز معاشرے پر استعمال کرتا ابسن کے اس مزاج کو ایک شاعر کے یہ الفاظ دیئے جاسکتے ہیں۔

کانپتی ہے دشمنی جن کے نفس کی چوٹ سے
کاٹ جاتے ہیں وہ بچھو مخلصی کی اوٹ سے

ooo

ہم عزیز احمد کے غنایئے عمر خیام میں جو کردار ہیں ان کا ذکر آگے آیگا ان کے بارے میں عزیز احمد یوں رقم طراز ہیں۔

ان کرداروں کے خصائص کی جنگ سے زندگی کے معانی حل ہوتے ہیں اس جنگ سے ڈرامے کے نفسیاتی واقعات کا ارتقا ہوتا ہے۔خیر اور شر دونوں اپنا اپنا کام کرکے ختم ہوتے ہیں لیکن شاعری کی سرحدان

دونوں سے ماورا ہے شاعری جس کی بنیاد خیر محض ہے خیر و شر کے معرکے سے بالاتر ہے زمان و مکان کے قیود و حدود کو ڈرامائی صورت کے مدنظر توڑ دیا گیا ہے۔

عمر خیام ایک مشہور فارسی شاعر اور ہیئت دان تھا اس کے والد خیمے بنانے والے تاجر تھے عمر خیام نے فلسفے اور سائنس کی تعلیم اپنے وطن نیشاپور میں حاصل کی یہ تعلیم مکمل کر کے وہ سمرقند چلا گیا تھا جہاں اس نے الجبرا میں اپنا مقالہ مکمل کیا جس کے اس کی شہرت میں چار چاند لگ گئے۔

عمر خیام کے کمالات کے پیش نظر سلجوقی سلطان ملک شاہ نے تقویم میں اصلاح کی خاطر ستاروں اور سیاروں کے مشاہدات کے لئے اسے دعوت دی خیام نے اصفہان میں ایک رصدگاہ تعمیر کی اس کی پسند کے مضامین تھے فلسفہ علم فقہ تاریخ ریاضی طب اور علم ہیئت اس نے مابعد الطبیعات اور Euclid پر مہتم بالشان مقالے لکھے۔ مغرب میں خیام کی شہرت اسکی رباعیات کی بنا پر ہوئی فٹز جرلڈ نے ان رباعیات کا انگریزی میں ترجمہ کر کے مغربی دنیا کے سامنے پیش کیا جس سے عمر خمام کو شہرت دوام حاصل ہوئی۔ عمر خیام کی تخلیقات سے ہمیں علم ہوتا ہے کہ اس کی سوچ میں گہرائی اور گیرائی تھی اسے شے کی حقیقت اور ماہیت جاننے میں دلچسپی تھی وہ انسان کی بے علمی تنگ دامانی اور جہالت سے فریاد کناں رہتا تھا۔ اس نے مابعد الطبیعات کے میدان میں بعض بنیادی سوال اٹھائے تھے۔

خیام نے علم ہیئت کی اسٹڈی کے لئے ایک اسکول قائم کیا تھا اور تقویم کی اصلاح کی تھی جس کے نتیجے میں ۱۰۷۹ء سے جلالی سن کا آغاز ہوتا ہے اس غنائیے میں عمر خیام کا کردار بقول عزیز احمد شاعری کی عظمت کا مظہر ہے۔

عزیز احمد نے عمر خیام کی بعض مشہور رباعیوں سے اس غنائیے کا تانا بانا بنا ہے اس غنائیے کے کردار ہیں حسن بن صباح خود عمر خیام آواز فطرت نظام الملک طوسی الپ ارسلاں' ارسلاں' کے دربار کا ایک درباری راہ گیر مغبچے شاہد بہادر لیلیٰ شب وغیرہ۔

غنائیے کے پہلے منظر میں مدرسہ دکھایا جاتا ہے جس میں ایک فنکشن ہے وہاں عمر خیام اور حسن بن صباح بھی موجود ہیں اس فنکشن میں ایک بے حد ذہین طالب علم کو نظام الملک کا خطاب ملنے والا ہے اس مرحلے پر عزیز احمد نے اپنے غنائیے میں آواز فطرت کیر کٹر کو متعارف کیا ہے یہ آواز پس منظر میں ابھرتی ہے۔

حسن بن صباح نزاری یا نظاری اسماعیلی مسلک کا سربراہ تھا عام طور پر اسے Assassins یا قاتلوں کے زمرے کا بانی کہا گیا ہے مصر جا کر اس نے اسماعیلی مسلک کی اشاعت کی پھر واپس ایران ہو گیا

اور کئی لوگوں کو اپنے مسلک کا معتقد بنالیا اس نے کئی دینی کتابیں لکھیں اور مذہب کے سلسلے میں شدت پسندی کی تبلیغ کی۔

نظام الملک طوسی کا تعلق غزنوی خاندان سے تھا جب الپ ارسلاں خراساں کا گورنر تھا۔ تب نظام الملک نے ارسلاں کے یہاں ملازمت اختیار کی اور جب الپ ارسلاں بادشاہ بن گیا تب نظام الملک کو اس نے اپناوزیر بنالیا' نظام الملک نے اس طرح (۳۰) برس تک وزارت کی اسکا انتظامیہ باعث رشک تھا اس کی مشہور تصنیف ہے سیاست نامہ جس میں اس نے اچھی حکومت کے لئے اپنی تجاویز پیش کیں اس کی قابلیت اور سیاست کی بناپر (۳۰) سال کے اس کے دور انتظامیہ میں سلجوقی اقتدار نقطہ عروج کو پہنچ گیا تھا۔ غنائیے میں نظام الملک کا کردار مقبول عزیز احمد راستی کا نمونہ ہے۔

آواز فطرت حسن بن صباح سے زندگی کا مدعا جاننا چاہتی ہے۔ حسن بن صباح آواز فطرت کی نظر میں عزازیل کا شاگرد ہے حسن کی سوچ منفی ہے وہ نیکی اور پاکیزگی کا مظہر نہیں بلکہ وہ تو انسان کے خون سے ہی اس کے زخم دل کا درماں کرنا چاہتا ہے حسن بن صباح اپنی زندگی کا مدعا ان الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

زندگی اک شورش آتش فشاں کا نام ہے
ذرہ ہائے مضطرب کے اک جہاں کا نام ہے
زندگی اک برق ہے خرمن جلانے کے لئے
زندگی کی موج خار آشیاں کا نام ہے

اب آواز فطرت عمر خیام سے بھی یہی سوال کرتی ہے تو جواب ملتا ہے:

جس کی تہہ تک عقل و ہوش و دل نہ پہنچیں گے کبھی
زندگانی اس طلسم جاوداں کا نام ہے

نظام الملک اپنا مقصد زیست ان الفاظ میں بیان کرتا ہے

مقصد ہو مری زیست کا ہمدردی انساں
ہو مجھ کو غرض گر تو ہو خالق کی رضا سے

آواز فطرت نظام الملک سے پوچھتی ہے

بتا تو ہی کہ اس ہستی کا آخر مدعا کیا ہے

سنا اس زندگانی جہاں کا ماجرا کیا ہے

اس پر نظام الملک کہتا ہے :

پھر بھی یہ ہستی حیات جاوداں کا عکس ہے

زندگی انسانیت کے امتحان کا نام ہے

زندگی کی شمع روشن ہے ازل کے نور سے

خاک انسان سجدہ گاہ قدسیاں کا نام ہے

عمر خیام نظام الملک کو نصیحتاً یوں کہتا ہے

فریب عکس میں الجھا ہوا ہے عالم فانی

جمال راز ہستی کا جہاں میں ترجماں ہو جا

ان تین ہستیوں سے انٹرویو لینے کے بعد آواز فطرت کا فیصلہ ہے۔

ہوگا جہاں نظامت طوسی سے مستفید

صباح کے اصولوں سے پھیلے گا شورروشر

خیام ہی کا بادہ کرے گا جہاں کو مست

OOO

بات الپ ارسلاں کے دور سے شروع ہوتی ہے وہ دور جس میں بادشاہ کے الطاف وعنایات سے ایک دنیا مستفید ہورہی ہے وہ دور جس میں جہالت ختم ہوگئی ہے اور علم وفضل کے نور کا دور دورہ ہے الپ ارساں کا دور وہ دور ہے جب قیصر وکسریٰ کی عظمتیں قصہء ماضی بن گئی ہیں یہ دور نظام الملک طوسی کی اعلیٰ کارکردگی سے عبارت ہے الپ ارسلاں کو سلجوق مملکتیں خراسان اور مغربی ایران ورثے میں ملی ہیں بعد میں اس نے آرمینیا جارجیا اور ایشیائے کوچک کو فتح کیا۔الپ ارسلاں آزاد منش انسان تھا اس نے اپنی مملکت کی ذمہ داری نظام الملک کو سونپ دی تھی۔الپ ارسلاں کا ایک درباری اسکا قصیدہ گو ہے۔

دنیا جو آج خرم و فرخندہ کام ہے

ہر سو جہاں میں شادی و بہجت کا نام ہے

باقی رہے جہاں میں الپ ارسلاں کا دور
جس میں نظام الملک کا یاں انتظام ہے

عزیز احمد الپ ارسلاں کی زبان سے نظام الملک کی تعریف میں یوں رطب اللسان ہیں۔

نظام الملک تیرے فیض پر دنیا یہ کہتی ہے
کرے خورشید کو جو ماند اختر ہو تو ایسا ہو

حسن بن صباح الپ ارسلاں کے نظام الملک پر انعام واکرام کا خاموش تماشائی نہیں رہ سکتا وہ کہہ اٹھتا ہے۔

دور ہستی میں شہید جلوۂ باطل ہوں میں
زندگی کا اک نشان سعئی بے حاصل ہوں میں

نظام الملک حسن بہ صباح کی اس لن ترانی کو ignore کر دیتا ہے اور اپنے مربی الپ ارسلاں کی خدمت میں ان الفاظ میں معروضہ پیش کر دیتا ہے۔

ہے تیرے فضل و کرم سے مجھے امید کہ اب
یاں سے جائیگا نہ وہ قلب پریشاں لے کر
کوئی آفت زدہ آیا در دولت پہ ترے
جب گیایاں سے گیا بخت درخشاں لے کر

الپ ارسلاں نظام الملک کی کارکردگی سلیقہ انتظام سلطنت سے بے حد مسرور شاداں ہیں اور وہ اعلان کرتے ہیں۔

آج سے رکن حکومت ہم بناتے ہیں تجھے
سرپرستی ہم کو تیری ہر گھڑی منظور ہے

حسن بن صباح دراصل موت کا استعارہ ہے وہ اپنے آپ کو دودِ چراغ کشتہ کہتا ہے دراصل بقول غالب وہ طلسم دود شر ہے حسن بہ صباح ویسے تو حیات رفتہ کی آواز ہے لیکن وہ اپنی زندگی بسر کرنا چاہتا ہے بادہ فروش گل بدنوں کے ساتھ مست نائے ونوش سیم تنوں کے ساتھ اسکا عقیدہ ہے کہ زندگی کا۔

لطف تب ہے جب بسر ہو شاہد گل گوں کے ساتھ

بقول عزیز احمد حسن بن صباح شر برائے منفعت کا آئینہ دار ہے
حسن بن صباح کو نظام الملک کا زہد بھی ریا آمیز معلوم ہوتا ہے سچ تو یہ ہے کہ اسیروں کو قفس بھی آشیاں معلوم ہوتا ہے وہ کہتا ہے نظام الملک نے

ساز عشرت کردیا برباد اک افسوں کے ساتھ

جب الپ ارسلاں کو دربار میں حسن بن صباح کے ان منفی خیالات کا علم ہوتا ہے تو پہلے تو اسے ملال ہوتا ہے پھر اسے غصہ آجاتا ہے اور وہ حسن سے کہتا ہے۔

تیری ہر جنبش میں پنہاں اک فریب
رہزن ایماں تیرا ہر گام ہے

حسن بن صباح دربار اسلاں سے جاتے ہوئے دھمکی دیتا ہے۔

اجازت باغباں گل چینیوں کی گر نہیں دیتا
تو اس گلشن کو ہر تنگ بیاباں کر کے چھوڑ ونگا

اس مرحلے پر نظام الملک الپ اسلاں کو عمر خیام جیسے دانشور کے آنے کی خوش خبری سناتا ہے۔

حضور شاہ میں اک کامل فن آج آیا ہے
چمن میں راز دار سر گلشن آج آیا ہے

عمر خیام دربار شاہ میں حاضر ہے وہ اپنا فلسفہ الپ ارسلاں کو یوں سناتا ہے۔

ہے علم کی خدمت سے غرض مجھ کو جہاں میں
مانا کہ زمانے کی ہوا اور ہی کچھ ہے

پایاں کار حسن بہ صباح کے فدائیوں کے ہاتھوں نظام الملک کا قتل ہوجاتا ہے یہ سانحہ ۱۰۹۲ء میں الپ ارسلاں کی وفات کے بعد وقوع پذیر ہوتا ہے ایک راہ گیر عمر خیام کو واقعے کی آکر خبر دیتا ہے جو غم واندہ میں غرق ہوجاتا ہے۔

حسن صباح جس کے کاروبار شر کی شورش سے
بدی کی طاقت اس دنیائے فانی میں مسلم ہے
شہید اس نے کیا اس پاک ہستی کو مکائد سے

کہ جس کے رنج و غم میں خونفشاں اب چشم عالم ہے

اور پھر عمر خیام کا نظام الملک کی شہادت کے بارے میں یہ بھی تاثر

ماتم کے ساتھ آمد فصل خزاں ہے آج

ہر برگ گل سے خون شہیداں عیاں ہے آج

کبھی دنیا سکوں سے آشنا ہونے نہیں پاتی

رہا شر مندہ چاک گریباں ہر رفو برسوں

حسن بن صباح کوئی عمر خضر اپنے لئے لکھا کر نہیں لا یا تھا آخر ایک دن اس کی موت کی گھڑی بھی آ گئی ایک اور راہ گیر آ کر عمر خیام کو حسن کی موت کی اطلاع دیتا ہے۔

حسن صباح بھی دنیا سے رخصت ہو گیا آخر

ہزاروں قتل کر کے جان اپنی کھو گیا آخر

اس سلسلے میں عزیز احمد لکھتے ہیں نظام الملک کے سوگ کے منظر ہی میں حسن بن صباح کی موت کی خبر دی گئی ہے یہ آزادی اس لئے لی گئی ہے کہ ڈرامائی ضرورت کو فسانیاتی ضرورت پر مقدم سمجھا گیا۔

اب عزیز احمد عمر خیام کی اس مشہور رباعی کو نقل کرتے ہیں

آمد سحرے ندا ز میخانہ ما

کے رندخرا باتی و دیوانہ ما

بر خیز کہ پر کنیم پیمانہ زمے

زاں پیش کہ پر کنند پیمانہ ما

ترجمہ: سویرے سویرے ہمارے میکدے سے آواز بلند ہوئی جس نے ہمیں رند خرابات اور دیوانے کے خطاب سے نوازا اور یوں مخاطب ہوئی۔

اس سے پیشتر کہ تیرا پیمانہ عمر لبریز ہو کر چھلک اٹھے

اور تو ختم ہو جائے اٹھ اور شراب سے اپنے ساغر کو بھر لے

عمر خیام مغ بچوں کے درمیان محو طرب ہے اس کا موضوع سخن پھر وہی ہے۔ شراب ناب۔

مگر اب بادۂ صافی کو پی لے کچھ تو تسکیں ہو
یہ سامان شکست شیشہ ادارک رکھا ہے

اس مرحلے پر عزیز احمد کے اس غنائیے میں مغبچے ساقی شاہد بہار اور لیلئ شب وغیرہ آتے ہیں پھر دخت از اور دخت رز کا عاشق عمر خیام الغرض عمر خیام کی زندگی کی یہ وہ منزل ہے جہاں سے رستہ ضرور جاتا ہے کوئی سوئے شراب خانہ مغبچے شاہد گل کو خوش آمدید کہتے ہیں چمن میں گل صد برگ بنفشہ لالہ' نسرین ، یاسمن' نرگس وسوسن کھلے ہوئے ہیں ساقی ساغر بکف مینا بدوش ہے سب کے سب بادہ چکان واقص کوش ہیں عمر خیام اس ہنگام طرب کو ان لفظوں میں خوش آمدید کہہ رہا ہے۔

برخیز و دوائے دل تنگ بیار
آں بادہ مشک بوئے گلر نگ بیار

ترجمہ: اٹھ اے ساقی مینا بدوش اور اس دل پژمردہ کی دوا بادہ مشک بو کی شکل میں لے آ۔
ساتھ ہی بربط و چنگ پر ایسے نغمے چھیڑ جن سے سب لوگ اپنے اپنے رنج و غم بھول جائیں۔

خیام اب اپنے آپ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے

خیام اگر زیادہ مستی خوش باش
یالالہ رخے اگر نشستی خوش باش

ترجمہ: اے خیام اگر شراب ناب کا ایک جرعہ بھی تجھے کیف و ستی
کی انتہائی منزل تک پہنچا دیتا ہے تو تو خوش رہ اس لئے بھی کہ
کوئی لالہ رخ گل تیرے پہلو میں جلوہ افروز ہے

مغبچے پھر ایک نغمہ چھیڑ دیتے ہیں ادھر عمر خیام دیکھتا ہے کہ اس کے پہلو میں ایک زہرہ جبیں سے اس کی مژہ دراز دل ستان ہے۔

اب ساقی اس منظر میں داخل ہوتا ہے یہ کہتا ہوا

ادھر ہو دختر از بے حجاب آہستہ آہستہ
ادھر مست طرب چنگ و رباب آہستہ آہستہ

ساتھ ہی ساقی کا یہ بھی فرمان ہے کہ بس اب جاری رہے دورِ شراب آہستہ آہستہ عمر خیام اس منظر نامے کا ایک اہم جز و ہے وہ کہتا ہے جاناں مئے وہ کہ آفتاب ہنوز اے جان جاناں ساغر سے عطا ہو کہ آفتاب ابھی پوری آب وتاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ منظر نامہ بدلتا ہے اس منظر میں لب آب جو عمر خیام ساقی اور مغبچے موجود ہیں یک بیک شاہد بہار کی مجسم صورت میں آمد ہوتی ہے۔ ایک کورس کی شکل میں شاہد بہار کا گیت گایا جاتا ہے عزیز احمد اس سچویشن کو یوں بیان کرتے ہیں۔

جہاں میں ایک جوش ہے کہ شور نائے دنوش ہے

یہ چشم مے فروش ہے کہ گم شکیب و ہوش ہے

OOO

چمن پہ اک نکھار ہے زمانہ مے گسار ہے

جب یہ سچویشن ہوتی لیلیٰ شب کیوں نہ اس منظر نامے کا حصہ بن جائے چنانچہ ہوتا بھی یہی ہے۔

قمر نکلا لباس نور میں گلگشت کی خاطر

ستارے جھانکتے ہیں فصل گل کو بام گردوں سے

جب چمن پر نکھار آ گیا ہے تو دخت رز کیوں پیچھے رہے وہ آتی ہے چشم دلستاں کھولے ہوئے راز ہستی کی نہفتہ داستاں کھولے ہوئے۔

مست ناز حسن تجھ کو چشم میگوں کی قسم

اب تو آجا گیسوئے عنبر فشاں کھولے ہوئے

OOO

اس عالم مستی میں عمر خیام کا ساغر ٹوٹ جاتا ہے یہاں عزیز احمد عمر خیام کی مقبول رباعی نقل کرتے ہیں۔

ابریق مئے مراشکستہ ربی

برمن درعیش رابہ لبستی ربی

بر خاک بریختی مئے ناب مرا

من مست نیم مگر تو مستی ربی

ترجمہ: اے رب تو نے میرا ساغر ئے توڑ دیا اور سطرح یہ پیغام مجھے دے دیا کہ اے خیام تجھ پر در عیش بند کیا جاتا ہے میری شراب ناب کو جو اس ساغر میں تھی تو نے خاک میں ملا دیا میں مست تو نہیں ہوں ہاں مگر تو مستی میں ضرور ہے اے رب میرے۔

اک ادائے ناز سے ساغر کے ٹکڑے کر دیئے
اک ستم گر نے دل مضطر کے ٹکڑے کر دیئے

اور تب عمر خیام کو اس ازلی حقیقت کا پتہ چلتا ہے

ہے سکوں اس عرصہ ہنگامہ پر ور میں محال

دوسرے لفظوں میں

سکوں محال ہے قدرت کے کار خانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

عمر خیام ساغر کے ٹوٹ جانے سے بہت رنجیدہ ہے مگر اس پر یہ راز بھی فاش ہو جاتا ہے۔

حجاب بے خودی کو اس جہاں میں عیش کہتے ہیں

اسیروں کو قفس ہی آشیاں معلوم ہوتا ہے

اپنی ایک مشہور رباعی میں گناہ کی وضاحت عمر خیام یوں کرتا ہے۔

ناکردہ گناہ در جہاں کیست بگو
آں کس کہ گنہ نکرد چوں زیست بگو

کیا اس جہاں میں ایسا بھی کوئی ہے جس نے کبھی گناہ نہ کیا ہو' اور جس نے کبھی گنہ نہ کیا ہو بھلا وہ زندہ کیسے ہے؟

اس غنایئے کے خاتمے پر حسن بن صباح کی روح سرنگوں داخل ہوتی ہے عمر خیام اسے دیکھ کر حیران ہے کہ وہ کیوں آئی ہے تب وہ روح کہتی ہے۔

مرا تو نام بھی دنیا بھلا چکی لیکن
زمین شعر کا وہ شہر یار باقی ہے

(مراد ہے عمر خیام سے)

اب نظام الملک کی روح آتی ہے جو عمر خیام کے علم ذہانت اور دانشوری کی قصیدہ گو ہے۔

جسے زمانے نے رند جانا طلسم ہستی کا راز داں ہے

اسی کی عظمت کا آج چرچا زمین سے تا بہ آسماں ہے

یہ دونوں روحیں بالآخر غالب ہو جاتی ہیں آخر میں عزیز احمد خیام کی زبانی کہلواتے ہیں۔

من باطن ہر فراز و پستی دانم

اس میں کیا شک ہے کہ عمر خیام ایک ایسی ہستی ہے جس کے علم وفضل کا چرچا اہل علم کی محفلوں میں ہمیشہ رہے گا۔

عمر خیام۔عزیز احمد کے اس غنائیے کو پڑھ کر ہم ایک سحر میں کھو جاتے ہیں انہوں نے قصے کا تانا بانا بڑی چابکدستی سے بنا ہے عزیز احمد بحیثیت نثر نگار اپنا مقام تو بنا ہی چکے تھے۔اب شعر وسخن کے میدان میں بھی انہوں نے اپنا سکہ بٹھا دیا ہے شعر گوئی ہر کس وناکس کے بس کی بات نہیں اقبال نے لکھا ہے نغمہ ہے سب ناتمام خون جگر کے بغیر لفظ نغمہ کی جگہ لفظ شعر' متبادل کی طرح استعمال کر کے ہم کہنا چاہینگے شعر ہے سب ناتمام خون جگر کے بغیر قارئین آپ دیکھینگے عزیز احمد شعر وسخن پر بھی اتنی ہی قدرت رکھتے ہیں جتنی نثر پر اسکا ثبوت زیر نظر غنائیے سے مل جائیگا ان کے شاعری میں کوئی سقم نہیں آپ اس غنائیے میں کہیں بھی عروض کی غلطی نہیں پائیے گا یہ ضرور ہے کہ کہیں کہیں سخن گسترانہ ان کا شعر شعر نہ رہ کر Verification ہو کر رہ گیا مگر ایسا شاذ ونادر ہی ہوا ہے عزیز احمد کو شعر گوئی پر پورا عبور حاصل ہے انہوں نے پوری نظم بڑے کانفیڈنس سے کہی ہے ان کے یہاں الفاظ کا دروبست خاصے کی چیز ہے الغرض عزیز احمد کا Genius میزانِ شعر میں بھی سر چڑھ کر بولتا ہے۔

☆☆☆

عمر خیام

(ایک منظوم ڈرامہ)

عزیز احمد

۱۹۳۲ء

پہلا منظر

مدرسہ

وقتست کہ از جام جہاں آر اید
وز چشم سحاب چشمہا بکشاید
موسیٰ دستاں ز شاخ کف بنماید
عیسی نفساں زخاک بیروں آیند

☆☆☆

(مدرسے کے سامنے سبز قطعہ زمین۔ حسن بن صباح، عمر خیام اور وہ طالب علم جس کو نظام الملک کا خطاب ملنے والا ہے)

(''آوازِ فطرت'' کی آمد)

آوازِ فطرت

(پس منظر سے)

وہ چیز جس کو طلسم حیات کہتے ہیں
جسے حجاب رُخ کائنات کہتے ہیں
وہ شب کہ جس کو زمانے نے روز گردانا
وہ دن کہ جس کو زمانے میں رات کہتے ہیں
کسی پہ کھل نہ سکا اس کا راز دنیا میں
وہ شے جسے صفت بے صفات کہتے ہیں
شکست کھا کے ہوئی عقل سرنگوں آخر
طلسم ساز کا چل ہی گیا فسوں آخر

آوازِ فطرت

(نظام الملک سے مخاطب ہوکر)

بتا تو بھی تجھے اک دن نظام الملک ہونا ہے
تجھے کشت جہاں میں تخم انصاف آکے بونا ہے
بتا تو ہی کہ اس ہستی کا آخر مدعا کیا ہے
سنا اس زندگانی جہاں کا ماجرا کیا ہے

نظام الملک طوسی

زندگانی اک فضائے لا مکاں کا نام ہے
عکس روئے صانع کون و مکاں کا نام ہے

زندگی وہ خواب ہے تعبیر ہو جس کی فنا
ہستی انساں، طلسم بے نشاں کا نام ہے
پھر بھی یہ ہستی حیات جاوداں کا عکس ہے
زندگی انسانیت کے امتحاں کا نام ہے
زندگی کی شمع روشن ہے ازل کے نور سے
خاک انساں سجدہ گاہ قدسیاں کا نام ہے

آوازفطرت

(حسن بن صباح سے)

حسن ابن صباح اب تو بتا
کہ انجام اس زندگی کا ہے کیا؟
عزازیل سے تونے سیکھا ہے کیا؟
کہ اس زندگی کا ہے کیا مدعا

حسن بن صباح

زندگی ایک شورش آتش فشاں کا نام ہے
ذرہ ہائے مضطرب کے اک جہاں کا نام ہے
زندگی اک برق ہے خرمن جلانے کے لئے
زندگی کی موج خار آشیاں کا نام ہے
دہر میں سوزش نہ ہوتو زندگی بے لطف ہے
زندگانی تیشہ دسنگ گراں کا نام ہے

ہے ازل سے عالم فانی پہ ابلیسی اثر
خاک، انساں مشتِ خاک رائیگاں کا نام ہے
بزدلی کا نام اس دنیا نے نیکی رکھ دیا
راز عصیاں زندگی کی داستاں کا نام ہے

☆☆☆

آوازِ فطرت

عمر خیام سے

اے عمر خیام کیوں تیری جبیں ہے پُرشکن
کس لئے خاموش ہے تو؟ کس لئے رنج و محن
زندگی کے راز پنہاں کی بھی کچھ تفسیر کر
تجھ کو ہونا ہے جہاں میں شاہ اقلیم سخن

عمر خیام

زندگی خواب پریشاں جہاں کا نام ہے
حاصل ہستی و بال جانستاں کا نام ہے
ہر قدم پر جس کو اک طوفان کا اندیشہ ہے
زندگی اک کشتی بے بادباں کا نام ہے
جو خزاں کے خوف سے ہر لحظہ پژمردہ رہے
زندگی وہ سر و سبز بوستاں کا نام ہے

جس کے آنے کا پتہ ہے اور نہ منزل کا نشاں
زندگی اس کا روان خستہ جاں کا نام ہے
جس کی تہہ تک عقل و ہوش و دل نہ پہنچیں کے کبھی
زندگانی اس طلسم جاوداں کا نام ہے

آوازفطرت

تعمیر خواب زیست تویوں کر چکے مگر
تھا تین طاقتوں کا جدا جا بجا اثر

(نظام الملک طوسی سے)

تم کو ملی حیات تو آغوش زہد میں

حسن بن صباح سے

ابلیست میں آئی تمھیں زندگی نظر

عمر خیام سے

تم کو ملی حیات شکست حیات میں
ٹوٹا جو جام، مستی نے کیا اثر
لیکن یہ دیکھنا ہے کہ یہ تین قوتیں
بنتی ہیں درسِ زیست میں کس طرح راہ بر
ہوگا جہاں نظامت طوسی سے مستفید

صباح کے اصول سے پھیلے گا شورو شر
خیام پی کے بادو کرے گا جہاں کو مست
اور درد دل سے چشم جہاں ہوگی خوں سے تر
ان تین طاقتوں میں رہے گی وہ کش مکش
جس سے رُخ زمانہ پہ ہووے گا اک اثر
(آواز فطرت کے جانے بعد)

حسن بن صباح

جہاں تسکین پاتا ہے فریب نور ایماں سے
مگر میں درس ہستی لے رہا ہوں شور عصیاں سے
گلستان جہاں پیکار خار و گل کا میداں ہے
کروں گا دامن گل چاک میں خارگلستاں سے
سکون عیش سمجھا دہر نے ہیجان ہستی کو
جگا میں دوں گا طوفاں بن کے اس خواب پریشاں سے
جسے ابلیسیت کہتی ہے دنیا اک کرشمہ ہے
لیا ظلمت میں درس زیست جس نے نوریزداں سے

نظام الملک

ہے عمر دو روزہ میں دعا بس یہ خدا سے
مقصد ہو مرا خدمت دیں فقر و غنا سے
مقصد ہو مری زیست کا ہمدردی انساں
ہو مجھ کو غرض گر، تو ہو خالق کی رضا سے

عمر خیام

نکل کر اس جہان رنگ و بو سے جاوداں ہو جا
ابھر کر خاک کی پستی سے محوِ الاماں ہو جا
فریب عکس میں الجھا ہوا ہے عالم فانی
جمال راز ہستی کا جہاں میں ترجماں ہو جا

(پردہ گرتا ہے)

دوسرا منظر

(دربار)

آں بہ کہ دریں زمانہ کم گیر دوست
با اہل زمانہ صحبت از دور نکوست
آں کس کہ بہ جملگی ترا تکیہ بروست
چوں چشم خود باز کنی دشمنت اوست

(رقص و سرود)

ایک درباری

(الپ ارسلان کی تعریف میں)

دنیا جو آج خرم و فرخندہ کام ہے
ہر سو جہاں میں شادی و بہجت کا نام ہے
باقی رہے جہاں میں الپ لرسلاں کا دور

جس میں نظام ملک کا یاں انتظام ہے
الطاف اور فضل سے عالم ہے مستفید
تحصیل علم و فن کا غضب اہتمام ہے
ہے دشمنوں کے شرک کو وہ تیغ بے پناہ
اور دوستوں کو فضل و عنایت سے کام ہے
سیلاب کامیابی نصرت کے سامنے
اعدائے بدنہاد کا قصہ تمام ہے
ہے دل سے محو قیصر و کسریٰ کی عظمتیں
سلجوقیوں کے دور کا وہ احتشام ہے

الپ ارسلان

(نظام الملک طوسی سے)

نظام الملک تیرے فیض پر دنیا یہ کہتی ہے
کرے خورشید کو جو ماند اختر ہو تو ایسا ہو
بہے خوں ہو کہ جوہر در و دل کی داستاں سن کر
جہاں میں آہ کوئی دیدۂ تر ہو تو ایسا ہو

(حسن بن صباح آتا ہے)

حسن بن صباح

دور ہستی میں شہید جلوۂ باطل ہوں میں
زندگی کا اک نشان سعی بے حاصل ہوں میں

شعلۂ باطل بھی اس دنیا کی ظلمت میں بجھا
دہر میں دود چراغ کشتۂ محفل ہوں میں
قوت شر بھی مصاف زیست میں ناکام ہے
ہو کے خوں جو بہہ چکا ہو آہ اب وہ دل ہوں میں

نظام الملک

(سفارشاً)

بزم ہستی سے پشیمانی عصیاں لے کر
اک دل خستہ چلا دیدۂ حیراں لے کر
ہے ترے فضل و کرم سے مجھے امید کہ اب
یاں سے جائیگا نہ وہ قلب پریشاں لے کر
کوئی آفت زدہ آیا در دولت پہ ترے
جب گیا یاں سے گیا بخت درخشاں لے کر

الپ ارسلاں

بس نظام الملک کی خاطر ہمیں منظور ہے
سلطنت کی شمع روشن اس کے دل کا نور ہے
آج سے رکن حکومت ہم بناتے ہیں تجھے
سرپرستی ہم کو تیری ہر گھڑی منظور ہے

(نظام الملک جاتا ہے)

(موسیقی)

حسن بن صباح

یوں تو آساں زندگی ہے اک دل محزوں کے ساتھ
لطف تب ہے جب بسر ہو شاہد گلگوں کے ساتھ
یوں نظام الملک کے زہد ریا آمیز نے
ساز عشرت کردیا برباد اک افسوں کے ساتھ
جس طرح آئے خزاں صحن چمن کو لوٹنے
اور رخصت ہو جوانان چمن کے خوں کے ساتھ

الپ ارسلاں

(ملامت اور غصے سے)

کیا مروت کا یہی انجام ہے؟
دوستی کیا بس اسی کا نام ہے؟
تیری ہر جنبش میں پنہاں اک فریب
رہزن ایماں ترا ہر گام ہے ؟

(نظام الملک آتا ہے)

حسن بن صباح

(دربار سے جاتے ہوئے)

تمھارے ساز عشرت کو پریشاں کرکے چھوڑوں گا
تمھارے خوں سے زخم دل کا درماں کرکے چھوڑوں گا

اجازت، باغباں، گل چینیوں کی گر نہیں دیتا
تو اس گلشن کو ہم رنگ بیاباں کر کے چھوڑوں گا
یہی ٹھیری جو شرط زندگی سیلاب ہستی میں
تو ہر قطرے میں پیدا زور طوفاں کر کے چھوڑوں گا
گنہ کی بجلیوں کی ضوفشانی سے مددلوں گا
ترا خرمن نثار برق تاباں کر کے چھوڑ وں گا

(جاتا ہے)

(عمر خیام آتا ہے)

نظام الملک

حضور شاہ میں اک کامل فن آج آیا ہے
چمن سے راز دار سرِّ گلشن آج آیا ہے
عمر خیام جس کے فیض سے دنیا منور ہے
چمن زار جہاں سے گل بہ دامن آج آیا ہے

الپ ارسلاں

اے عمر خیام اے ملک سخن کے شہریار
خوش نصیبی سے ہوا اس ملک میں تیرا گزار
ہاں بتا دے گر تجھے جاہ و حشم درکار ہو
تیرے قدموں پر زمانے بھر کی دولت ہو نثار

عمر خیام

گو شاہد گردوں کی ادا اور ہی کچھ ہے
پر قلب مصفا کی ضیا اور ہی کچھ ہے
ہے علم کی خدمت سے غرض مجھ کو جہاں میں
مانا کہ زمانے کی ہوا اور ہی کچھ ہے
سرشار ہے دنیا مئے گلگوں کی ضیا سے
پر تشنگی آب بقا اور ہی کچھ ہے

(پردہ)

☆☆☆

ماخوذ از عزیز احمد شعری مجموعہ "ماہ لقاء"
مطبوعہ: ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد (دکن)

عزیز احمد کا غنائیہ ''ماہ لقا'' ایک اور جائزہ

منظور الامین
سابق ڈائرکٹر جنرل دوردرشن

ماہ لقا کا ابتدائی حصہ ایک طرح کی تمہید ہے یہ منظر ایک طرح کا Overture ہے جو عام طور پر آپرا کے پیش لفظ کے طور پر استعمال میں آتا ہے مغربی آپراز میں Overture سازینہ کے روپ میں پیش ہوتا ہے یعنی آرکسٹرا کے روپ میں یا مختلف سازوں پر دھن کی شکل میں ان میں Wind Instrument بادی سازیانہ سے پھونکنے والے ساز ضربی ساز مطلب ضرب مضراب یا انگشتانہ سے مضراب Pluck & Percussion Instument بجانے والے ساز اور زہی ساز Bow Instrument سبھی قسم کے سازوں کی آمیزش ہوتی ہے (ضمنی طور پر عرض ہیکہ جان آئرلینڈ کے London Overture نے بہت شہرت پائی۔

ماہ لقا غنائیے کے سلسلے میں عزیز احمد لکھتے ہیں۔

ماہ لقا کے نام ہی کو چاند سے مشابہت ہے مشرق کی روایات میں حسن کی ملکہ چاند ہے عاشق صاف صاف کہہ دیتا ہے کہ اس کی محبوبہ کوئی خیالی پیکر نہیں بلکہ ایک زندہ عورت ہے، عاشق بچپن سے اپنی محبوبہ کو جانتا تھا جوانی کے بعد عاشق کے شعور نے اسی لڑکی میں ایک نئی کیفیت محسوس کی ایک شعر میں محبوبہ اپنا نام بتاتی ہے۔

کہتے ہیں مجھ کو ماہ لقا میں گلشن کی سلطانہ ہوں

تو گویا وہ دانستہ طور پر عاشق کو قائل کر رہی ہے کہ مشرقی روایات کی بنا پر وہ وہی پیکر ہے جو چاند سے نسبت رکھتا ہے۔

ماہ لقا ایک عشقیہ نظم ہے

عزیز احمد نے اس غنائیے کی تمہید آج سے کوئی (۶۵) برس پہلے لکھی تھی وہ ہماری تحسین اور داد کے مستحق ہیں کہ انہوں نے انسانی زندگی کے (۶۵) برس بعد کے سینیریو کی پیش قیاسی ان الفاظ میں کی جو آج کے Global Village کے تصور سے ہم آہنگ ہے "ذرائع رسل ورسائل اور ذرائع آمد و رفت نے اب دنیا بھر کو ایک بنا دیا ہے اور سب تمدن دنیا کے تمدن میں ضم ہوتے جا رہے ہیں پہلی مرتبہ دنیا کو ایک عام اور ایک مشترک تمدن مل رہا ہے۔

اقبال نے پیش قیاسی کے کانسپٹ کو یہ الفاظ دیئے تھے آج سے غالباً اسی سال پہلے:

حادثہ وہ جو ابھی پردہ افلاک میں ہے
عکس اس کا مرے آئینہ ادراک میں ہے

ماہ لقا کا Overture جرمن شاعر ہائن رش ہائنے Heinrich Heine کی نظم مقدمہ سے شروع ہوتا ہے ایک نوجوان کو ایک لڑکی سے محبت ہے لڑکی کسی اور کو چاہتی ہے وہ لڑکا کسی اور لڑکی کو چاہتا ہے اور اس سے بیاہ کر لیتا ہے۔ لڑکی غصے میں ہے اور اس آدمی سے شادی کر لیتی ہے جو سب سے پہلے اس کو ملتا ہے اس پر نوجوان کو بڑا قلق ہوتا ہے ضمنی طور پر بھرتری ہری کے معاشقے میں اس قصے کی مماثلت ہے ہائنے مشہور جرمن شاعر تھا۔ اور جرمن اخباروں کا نامہ نگار وہ پیرس میں رہتا تھا اس کی تحریروں کو جرمنی میں ممنوع قرار دیا گیا تھا۔ وہ اپنے طنزیہ ادب کے لئے بھی شہرت رکھتا ہے۔

عزیز احمد نہ صرف ایک بڑے نثر نگار تھے بلکہ ان کے غنائیوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک حساس شاعر بھی تھے وہ ایک تخلیقی وجدان کے مالک تھے انہوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے اپنی انفرادی شناخت بنائی تھی ان کے یہاں ہمیں اظہار بیان کی ندرت ملتی ہے اور ادبی دیانت داری وہ ادب میں کسی گھسی پٹی ڈگر پر چلنے کے قائل نہیں تھے۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں رمزیت Symbolism تصوریت Imaginism اور اظہاریت Expressionism جیسی تحریکوں نے مغربی ادب کو متاثر کیا تھا۔ عزیز احمد نہیں چاہتے تھے کہ ان میں سے کسی بھی تحریک کی وہ پیروی کریں۔ وہ تراش از تیشہ خود جادہ خویش کے قائل تھے۔ غنائیے ماہ لقا پر اس دور کی تحریکات کا کوئی اثر

نہیں ملتا۔

مقدمہ کے بعد غنائیہ ماہ لقا میں عزیز احمد ستاروں کی انجمن میں داخل ہوتے ہیں۔ اس انجمن میں مشتری ہے دمدار ستارہ، زحل ہے چاند اور زمین اور آفتاب ہیں ان کے آپس میں دلچسپ مکالمے ہیں۔

غنائیہ مشتری اور دمدار ستارہ Comet کے مکالمے سے شروع ہوتا ہے پورے غنائیے میں دمدار ستارے کے صرف دو مکالمے ہیں۔

Overture یا مقدمہ کے بعد غنائیہ مشتری کے دمدار ستارے کے اس تنبیہی پیش بندی سے شروع ہوتا ہے۔ شہاب ثاقب سے کچھ نہ کہنا بپا ہے ہنگامہ آسماں پر۔

شہاب ثاقب وہ چمکتا ہوا ستارہ ہے جو رات کو ٹوٹتا ہے مشتری کی اس تنبیہ کی وجہ یہ ہے کہ اگر دمدار ستارے نے شہاب ثاقب کے ہنگامہ ہائے افلاک کا ذکر کر دیا تو آسمان کے راز اندروں سب پر فاش ہو جائیں گے کیونکہ شہاب ثاقب آسمان ٹوٹ کر راہ میں جو کوئی بھی ملے گا اس کو یہ راز بتاتا جائے گا۔ اس طرح اپنوں کی داستان غیروں تک پہنچ جائے گی یہ برتاؤ نظام شمسی میں سرکشی کے مترادف گردانا جائیگا۔

مشتری وہ ستارہ ہے جو چھٹے آسمان پر موجود ہے نجومی اسے سعد اکبر مانتے ہیں یہ ستارہ اقبال مندی اور خوش طالعی کا اثر رکھتا ہے اسے مبارک اور خجستہ مانا جاتا ہے دم دار ستارہ ایک طرح کا Rumour Monger ہے وہ کہتا ہے زمین کو زحل سے رنجش ہے یہ افواہ دنیا میں گشت کر رہی ہے زحل تو سنیچر سے ساتویں آسمان پر رہتا ہے اور اسے منحوس مانا گیا ہے۔ جہاں مشتری سعد اکبر ہے وہاں زحل نحس اکبر ہے اس مرحلے پر رقاصہ فلک غنائیے میں داخل ہوتی ہے اور کہتی ہے اگر زحل کو عشق کرنا ہی تھا تو وہ مجھ سے کرتا حالانکہ آفتاب نے سچ کہا تھا کہ زحل بوالہوس ہے اس کا شعار ہوس ہی ہے وہ اہل نظر کی آبرو سے واقف نہیں اور چاند نے بھی کہا تھا کہ جو بوالہوس ہوتا ہے اس کی آغوش میں گرمی نہیں ہوتی ویسے مجھے صحیح معنوں میں اگر عشق ہے تو آفتاب تاباں سے ہے زحل کی آفتاب منور کے سامنے کیا حقیقت زحل کہتا ہے اگر زمین کا چاند مجھے مل جاتا ہے تو میری آنکھوں میں روشنی آجاتی افسوس کہ میں زمین کی اس تیرہ خاکداں سے بہت دوری پر رہتا ہوں اگر ایسا نہ ہوتا تو میں زمین کو اپنی طرف کھینچ لیتا زمین اس کی نفی کرتی ہے چاند زحل کو بتاتا ہے کہ گو زمین ایک تیرہ وتار خاکدان ہے مگر اسکا حسن قیامت ہے زحل چونکہ بوالہوس ہے اب وہ ماہتاب پر فدا ہے اور اس سے کہتا ہے اگر اے نور دلنشیں تیری چاندنی دوری کے باوجود مجھ تک کبھی پہنچ جائے گی تو میرے وجود کا ذرہ ذرہ اٹھ کر تیرا طواف تیرا استقبال کریگا۔ ویسے زمین میں بہت سارے آتش فشاں ہیں

مگران میں سوز پنہاں نہیں اس لئے زمین کو مجال عشق نہیں اب آفتاب منظر عام پر آتا ہے اور زحل کو بتاتا ہے کہ اگر کوئی سچا عاشق ہے تو وہ قمر ہے جو زمین کا عاشق ہے جو زمین کے اردگرد گھومتا رہتا ہے جیسے چاند کا عاشق چکور ہے جو زمین کے آس پاس نہیں بلکہ چاند کے آس پاس چکر کاٹتا رہتا ہے اب آفتاب کا حرف آخریوں آتا ہے کہ زمین پر ایک خبیث مخلوق آباد ہے جسے انسان کہا جاتا ہے۔

غنایئے میں اب عزیز احمد بنفس نفیس میں کے کردار میں سامنے آتے ہیں وہ کہتے ہیں شہاب ثاقب آسمان سے ٹوٹ کر زمین پر آسمان کے یہ ہنگامے انہیں سنائے اور ستاروں کے الفت کی داستان سنکر ان کا دل پریشان ہوگیا۔ اس مرحلے پر وہ اردو کے مشہور شاعر میر تقی میر کو ایک کردار کی شکل میں لے آتے ہیں اور میر کی مثنوی خواب دل سے ان کے بعض اشعار نقل کرتے ہیں میرؔ جنوں کے شکار ہوگئے تھے۔ انہیں ماہتاب میں وہ صورت نظر آنے لگی یہاں تک کہ وہ جدھر نظر ڈالتے وہی صورت انہیں دکھائی دیتی ہے۔ وہی ایک صورت ہزاروں جگہ جنوں ان کا درپئے جان ہوگیا نظر آئی وہ شکل مہتاب میں۔ کہی جس سے آئی خود وخواب میں مصنف ماہ لقایا جدید عاشق کو بھی عشق ہوگیا مگر اس سائے سے نہیں جو میر تقی میر کو مہتاب میں نظر آیا تھا۔ یہاں ہم مصنف (عزیز احمد) کے الفاظ نقل کرنا چاہیں گے۔

میر کی مثنوی خواب دل میں شاعر کا تخیل اتنا بے قابو ہو جاتا ہے کہ وہ چاند کی دیوی کو چاند سے نکل کر اپنے پاس آتا دیکھتا ہے اور اسی کے خیال اور فراق میں مجنوں سا ہو جاتا ہے لیکن یہاں جدید عاشق میرے نظم کے تیسرے حصے میں صاف صاف کہ دیتا ہے کہ اگرچہ کہ اس کی محبوبہ اور چاند میں بھی ایک طرح کا تلازم اور ایک نسبت ہے لیکن اس کی محبوبہ کوئی خیالی پیکر نہیں بلکہ ایک زندہ عورت ہے۔

اس کے بعد کے حصے میں ایک غزل آتی ہے عاشق بچپن ہی سے اپنی محبوبہ کو جانتا تھا۔ یوں تو دیکھا تھا لڑکپن میں کئی بار اسے پر وہ غنچہ نورس میں نہاں گل جیسے جوانی کے بعد عاشق کے شعور نے اس لڑکی میں ایک نئی کیفیت محسوس کی۔ جدید عاشق نے جب عالم شباب میں اسے دیکھا تو اس سے کہا۔ تیری صورت تو ہے پہچانی سی آخری شعر میں محبوبہ جدید عاشق کو اپنا نام بتا دیتی ہے۔

کسی شاعر کے تخیل کی تمنا ہے تو جدید عاشق کی یہ بات سنکر

وہ تو کچھ چیں بہ جبیں ہی سی رہی اور خاموش
حسن کامل کو مگر اس کے ذرا آیا جوش

ساری دنیا میں تو کیا جانتے کیا کہتے ہیں
لوگ مشرق میں مجھے ماہ لقا کہتے ہیں

اب یک لخت منظر بدلتا ہے جدید عاشق شانزلیزے Champs Elyse'es پیرس جا پہنچتا ہے اس شاندار شاہراہ کا منظر نامہ سامنے آتا ہے جہاں مغربی حسن اپنی تمام رعنائیوں اور دلفریبیوں کے ساتھ جلوہ افروز ہے اس عالم میں شاعر کو ماہ لقا یاد آجاتی ہے۔اس پرستان میں بھی مجھ کو یاد یار آنے لگی۔اردو شاعر فیض احمد فیض نے یاد کی اس کیفیت کو یہ خوبصورت الفاظ دیئے ہیں جن کو ہم ضمنی طور پر نقل کر رہے ہیں۔

کس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات
یوں گماں ہوتا ہے گرچہ ہے ابھی شامِ فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن آبھی گئی وصل کی رات

اب غنایئے کا منظر نامہ پھر بدلتا ہے اور عزیز احمد قاری یا ناظر کو پیرس سے اطالوی ریویرا لئے چلتے ہیں ریویرا خطوط سرطان وجدی کے درمیانی علاقے کو کہتے ہیں جو اٹلی کا شمار مغربی خطہ ہے سمندر کے کنارے یہاں جدید عاشق کی ملاقات اطالولڑکی سنوریتا سے ہوتی ہے عاشق نے مئے گلفام کے دو ایک جام پی رکھے ہیں وہ سنوریتا کے حسن سے سرشار ہے اور اس سے اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے وہ اپنی نئی محبوبہ کے حسن فروزاں کی اس کے کاکل پیچاں کی اس کے لب ہائے خنداں کی اس کے رخسار تاباں کی اس کی آنکھوں کے سحر رواں کی قسمیں کھاتا ہے اور پھر اس کے رخسار کو جھک کر چوم لیتا ہے۔پھر کہتا ہے۔

میں ابھی اور بھی قسمیں کھاتا پر اس تنگ قبا نے عاشق کو روک دیا یہ کہہ کر سچ کہو اور فقط سچ کہنا۔اور کس کس سے یہی تم نے کہا۔

میں نے دل میں یہ کہا یوں تو کئی سے یہ کہا۔مہ لقا سے کبھی یہ کہنے کا موقع نہ ملا۔

جدید عاشق اس طرح یورپ کی سیر کرتا رہتا ہے وہ پیرس سے اٹلی جاتا ہے۔بحر روم کے ریویرا پر اس کی ملاقات سنوریتا سے ہوتی ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے اور اب مصنف عزیز احمد حود کو بحر شمالی میں شالیمیں ناروے کی شمالی بندرگاہ برگن لے چلتے ہیں جہاں عاشق جدید کی ملاقات برگن میں سونیا نامی حسینہ سے ہوتی ہے حسینہ تنہا نہیں اس کے ہمرکاب اس کی سہلیاں بھی ہیں سنوریتا سے چھیڑ خانی کرتی ہیں

سونیا عاشق جدید سے ملنے پر اس پر مرمٹتی ہے سہیلیوں کو بتاتی ہے کہ اس مسافر سے جو ہندوستان سے آیا تھا اس کو الفت ہو گئی تھی لیکن برگن سے چلے جانے کے بعد وہ سونیا کو خط لکھتا ہے اس کا لہجہ مغموم ہے اس کے دل میں عشق کا نقش شاید کچھ موہوم سا تھا۔ اس کے عشق میں تابی نہ تھی گرمی نہ تھی اس کے بوسے سرد سرد تھے اس کا چہرہ زرد زرد تھا۔ سونیا نے اس سے پوچھا کیا تم ہندوستان میں کسی سے پیار کرتے ہو؟ اس شوریدہ حال عاشق نے کر کہا حسن تو ہند کی پریوں میں ہے ملاحت پر مرمر کا سا رنگ سنہرے بال نیلی آنکھیں ہنستا چہرہ برف سا سینہ سرخ لب گورے گورے گال سونیا نے کہا تم نے آدھی رات کو کیا ہند میں سورج کو دیکھا ہے؟ شمالی ناروے میں گرمی کے موسم میں رات کو بھی سورج دکھائی دیتا ہے اور سردی کے موسم میں دن کو سورج نہیں نکلتا۔ اس ہندوستانی مسافر نے جواب دیا۔

واں ماہ دو ہفتہ کرتا ہے مدہوش مجھے برف پردہ اختر ہی نہیں

سونیا سے عشق کرنے کے دوران بھی عاشق جدید کے دل سے ماہ لقا کا خیال نہیں نکلتا سونیا کی سہیلیاں یہ سمجھ لیتی ہیں کہ اس ہندوستانی کا سونیا سے عشق کھوکھلا ہے اس میں دم نہیں۔

اب اس آپرا کا منظر نامہ پھر بدلتا ہے فرانس سے اٹلی، اٹلی سے ناروے ہوتا ہوا قصہ جنت شداد جا پہنچا ہے درشتی اور خشونت کا مجموعہ تھا شداد جو شجر کے مطابق اپنے بھائی شدید کے بعد معر کا شان وشوکت سے بادشاہ بنا ہے وہ اپنی انا کا شد و مد سے غلام تھا بلکہ اپنی انا میں شرابور تھا اس پر شاعر کا یہ شعر صادق آتا تھا۔ خدا ہم کو ایسی خدائی نہ دے۔ کہ اپنے سوا کچھ دکھائی نہ دے اسنے بہشت کی بجائے باغ ارم بنوایا تھا۔ اس میں حوروں کی بجائے خوب صورت عورتیں اور غلمانوں کی جگہ حسین امرد رکھے تھے۔ جس وقت اس کی یہ جنت تیار ہوئی اور شتابی یہ اسے دیکھنے گیا اپنے شب رنگ گھوڑے سے اترنے کو تھا خدا کے حکم سے اس کی روح قبض ہو گئی یہ اس کی شدنی تھی۔ مطلب ہونے والی بات شرارت اور شیطنت شدا کی شخصیت میں سموئی ہوئی تھی مگر شامت اس کے سر پر کھیل رہی تھی۔

ایک خمیدہ شکل وشمائل کی حامل ماہ لقا گلشن شداد میں آتی ہے نو بہار کی طرح اس گلشن میں چرند و پرند ہیں تیتری اور بھنورے ہیں اور دیگر طائران خوش الحان بھی جن سے ماہ لقا کا تعارف ہوتا ہے یہ دیکھ کر چشم طائر حیران وساکت ہیں کہ گلشن میں کیا گل تر آیا ہے بھنورا کہتا ہے کہ ماہ لقا تم تابش میں موج نور ہو اور شوکت میں برق طور طیور خوش آہنگ ماہ لقا کے شایاں شان اس کا استقبال کرتے ہیں اس طرح دلبروں کی سلطانہ ماہ لقا دلبروں میں بیٹھی رہی۔

شداد کی جنت دراصل بقول عزیز احمد ایک رمز مطلق ہے بھنورا کہتا ہے اے ماہ لقا دنیا کا حسن فزوں تجھ سے ہے اور ہر دل میں سوز دروں تجھ سے ہے چرند پرند کی تحسین سے نوجوان لڑکیاں اپنے حسن پر ناز کرنے لگتی ہیں۔ عزیز احمد کہتے ہیں یہ ٹکڑا نظم ماہ لقا کے درمیان ایک طرح کا رمزی Intermezzo ہے جو نظم کے اگلے حصے کی پیش گوئی کرتا ہے Intermezzo دراصل سازوں کی دھنوں کے ذریعے غنایئے کے دو حصوں میں ربط پیدا کرتا ہے۔

غنایئے کا اگلا حصہ اطالوی شاعر دانتے کی Divinia Comedia یا دانتے کے خیالی سفر نامے جو عقل وخرد اور یقین کی سرکردگی میں فردوس اور جہنم کے خطوں سے گذرتا ہے ورجل تو عقل کی نمائندگی کرتا ہے اور یقین بیاترچے سے کسی قدر متاثر اس نظم کا اثر عزیز احمد کے اس ٹکڑے پر بالکل جزوی ہے انہوں نے ذرا سی تبدیلی کے ساتھ دانتے کے ماحول کو یہاں منتقل کرلیا ہے یہاں عاشق کی تقدیر کا فیصلہ ہوجاتا ہے اس کی محبوبہ فرانسیسی شاعر ورلین Verlain کے اس نراشا بھرے جذبے کی ہمنوا ہے کم بخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا۔

پیدا کئی بتوں سے سنا رسم وارہ کی اور ان سب بتوں کو چھوڑ کے پھر مہ لقا کا عشق اس خود پرست وخود نگر وخود ستا کا عشق کم بخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا۔

عاشق جدید کے پاس اب ناامیدی کے سوا اور کیا رکھا ہے دل کی اس طرح کی مایوسی کا بہترین علاج دماغ کی مصروفیت ہے اس لئے وہ اقبال کے شعر میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔

کرمک ناداں طواف شمع سے آزاد ہو

اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

لیکن اس تجلی زار میں بھی وہ ظلمتوں سے دوچار ہوتا ہے اس کے دل میں خودکشی کے منفی جذبات جنم لینے لگتے ہیں۔ لیکن پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے۔

ظلمت کے غم کدے سے نکلنے کا ایک ہی طریقہ ہے اور وہ ہے عشق جو آدمی کے ریشے ریشے میں سماجاتا ہے ویسے ہی جیسے گلشن کے رگ وپے میں یاد سحرگاہی کا نم سماجاتا ہے۔

غنائے کا اختتام غزل پر ہوتا ہے عاشق اب غزل کے رومانوی ماحول میں پناہ لینے کی کوشش کرتا ہے مگر یہ بھی کوشش فضول ہے وہ باغ جسے دل کہتے تھے اس پر خزاں چھاگئی ہے۔

مشرقی نوجوان ایک ایسی علالت کا شکار ہے جو اسے موت کی طرف لئے جا رہی ہے تب ہی اقبال کی آواز آئی ہے۔

نہیں ہنگامہ پیکار کے لائق وہ جواں
جو ہوا نالہ مرغان چمن سے مدہوش

ماہ لقا عزیز احمد کی ایک قابل ستائش کاوش ہے شعر وادب کے موجودہ منظرنامے میں ان کا یہ منفرد کارنامہ ہے ان کا اظہار برجستہ اور اسلوب شگفتہ ہے ان کا تخیل محدود کینوس کا اسیر نہیں عزیز احمد کا تعلق حیدرآباد سے ہے لہذا حیدرآباد ہی کے قطب شاہی بادشاہ کے الفاظ میں گویا وہ کہہ رہے ہوں۔

یوں بول بولتا ہوں موتی سوں رولتا ہوں امرت سی گھولتا ہوں

غنائیے یا آپرا کی صنف میں ماہ لقا ایک قابل قدر اضافہ اور تخلیق ہے

☆☆☆

ماہ لقا

ایک ڈرامائی نظم

عزیز احمد

۱۹۳۸ء

ستاروں کی انجمن

مشتری

شہابِ ثاقب سے پچھ نہ کہنا بپا ہے ہنگامہ آسماں پر

دُمدار ستارہ

یہ کیا ضرورت کہ دوسروں کو سناؤں اپنوں کی داستاں میں

مشتری

یہی جو حالت رہی تو ہوگا بُرا اثر گردش زماں پر
نظام شمسی میں گر ستارے اسی طرح سرکشی کریں گے
تو صانع آفتاب کے حکم سے بھی گردن کشی کریں گے

دمدار ستارہ

زمین کو ہے سے رنجش، سنا یہ قصہ گیا جہاں میں

رقاصہ فلک

زحل کو گر عشق ہی تھا کرنا' تو مجھ سے کرتا۔ یہ کیا نظر ہے
کہ جس کا مطلوب داغ عشق زمیں سے مجنون و بے بصر ہے
کئی قمر ہیں زحل پہ شیدا کہ کررہے ہیں طواف پیہم

اقمار زحل

ازل سے یہ گردش مسلسل' ابد تلک یہ طواف پیہم

رقاصۂ فلک

زحل کی بابت یہ مہر تاباں نے سچ کہا تھا کہ بوالہوس ہے

مشتری

زمین کے چاند سے حسد سا ہے آج رقاصۂ فلک کو
نگاہ تاروں کی تاڑ جائے گی اک نئے عشق کی جھلک کو

رقاصۂ فلک

نگاہ گو منشی فلک کی غضب کی تیز اور نکتہ رس ہے،
مگر مجھے آفتاب تاباں کے عشق پیہم کی آگ بس ہے

اقمار زحل

ازل سے یہ گردش مسلسل' ابد تلک یہ طواف پیہم

زحل

زمین کا چاند مجھ کو ملتا' یہ سب ستارے زمیں کو ملتے
تو ماہ تاباں کی روشنی سے مری نگاہوں میں نور ہوتا'
اگر نہ اس تیرہ خاکداں سے مرا قیام اتنی دور ہوتا
تو ماہِ روشن کو اُس کی آغوش تیرہ منظر سے کھینچ لیتا
زمین کے اس قمر کو اپنی نگاہ برتر سے کھینچ لیتا

زمین

نگاہ برتر سے کھینچ لیتے مجھے تو اس کا یقیں نہیں ہے

چاند

زمین گو تیرہ خاکداں ہے مگر قیامت کی دلنشیں ہے

رقاصۂ فلک

(حقارت سے)

نگاہ اس کو کب حقیر و کریہہ منظر کی خوب پہنچی

زحل

ذرا سن اے ماہتاب تجھ کو قسم ترے نور دلنشیں کی

چاند

زحل کی ہے سطح سرد بالکل؛ زحل کی آغوش سرد ہوگی

زحل

قسم مجھے مہر ضوفگن کی، قسم مجھے چرخ چنبریں کی
جو میری منزل تلک کبھی تیری چاندنی رہ نورد ہوگی

تو ذرّہ ذرّہ مرے جہاں کا کرے گا اُٹھ کر طواف تیرا
یہ میں نے مانا مری چمک میں نہیں گو دل کشی زمین کی
زمیں میں آتش فشاں بہت ہیں، نہیں مگر اُن میں سوز پنہاں
زمیں کو کیونکر مجال عشق و تلاش تکلیف و درد ہوگی؟

آفتاب

اے زحل یوں تو ستاروں میں ترا ہمسر نہیں
حسن ظاہر میں زمین سے تو مگر برتر نہیں
چاند کو ہے عشق صورت سے محبت سے نہیں
اس کو کیا پروازمیں میں شعلہ داخگر نہیں
ہوچکا ثابت زمیں ہی سے قمر کو عشق ہے
رنگ و روغن سے حسینوں کی نظر کو عشق ہے
ہے زمیں پر بحر طغیاں خیز میں بدمستیاں
شاید ان سے کوکب طوفاں اثر کو عشق ہے
اک پرندہ ہے وہاں مشہور عاشق چاند کا
شاید اس سے اختر بے بال و پر کو عشق ہے
ہے وہاں آباد انساں، ایک مخلوق خبیث
کیا تعجب اس سے نجم بے خبر کو عشق ہے

☆☆☆

شہاب ثاقب نے آ سنایا
زمیں پہ مجھ کو یہ سارا قصہ

☆☆☆

میں

مجھے ایک اُلجھن سی ہے متصل
کہ ہوں جس کے ہاتھوں پراگندہ دل
کہانی ستارے سے ایسی سنی
نئی آگ سی دل میں جلنے لگی
ستاروں کی الفت کی تھی داستاں
غضب کی تھی وہ داستاں دل ستاں
مرا دل نہایت پریشان ہے
ترے ہاتھ اس دُکھ کا درمان ہے

میر تقی

"جگر جور گردوں سے خوں ہوگیا
مجھے رُکتے رُکتے جنوں ہوگیا
نظر آئی اک شکل مہتاب میں
کمی جس سے آئی خور وخواب میں"

میں

نظر آئی جو شکل مہتاب میں
بہت اُس کے چرچے ہیں احباب میں
کہا لاکھ میں نے کہ ہے یہ وہ چاند
کہ ہر چاند دنیا کا ہے جس سے ماند
وہ صورت ہے جس سے محبت مجھے
ہمیشہ رہی جس سے الفت مجھے

اسی ماہ کامل سا اس کا بھی نور

اسی ماہ کامل سا اس کا ظہور

میر تقی

" اسے دیکھوں جید ھر کروں میں نگہ

وہی ایک صورت ہزاروں جگہ

کہیں نقش دیوار دیکھا اُسے

کہیں گرم رفتار دیکھا اُسے

کبھو گرم کینہ، کبھو مہرباں

کبھو دوست نکلے، کبھو خصم جاں

جو میں ہاتھ ڈالوں تو واں کچھ نہیں

بجز شکل وہمی عیاں کچھ نہیں

جنوں آہ درپے ہوا جان کے

مجوز ہوئے یار زندان کے

وہ صورت کہ تھا وہم دیوانگی

لگی کرنے در پردہ بیگانگی

غرض نا اُمیدانہ کر اک نگاہ

وہ نقش توہم گیا سوئے ماہ

نہ آیا کبھو پھر نظر اُس طرح

نہ دیکھا اُسے جلوہ گر اُس طرح

مگر گاہ سایہ سا مہتاب میں

کبھو وہم سا عالم خواب میں "

☆☆☆

میں

یہ کیسے کہوں وہم مجھ کو بھی ہے
اگر وہم یہ زندگی بھر رہے
مگر مجھ کو جس ماہ سے عشق ہے
تعلق ہے اُس کا اسی دہر سے

☆☆☆

یوں تو دیکھا تھا لڑکپن میں کئی بار اُسے
پردۂ غنچہ نورس میں نہاں گل جیسے
جس طرح عشرۂ اول میں مہ نو کا جمال
محوِ کوشش ہو ملے بدر منور کا کمال
جس طرح ذہن مصور میں نہاں ہو تصویر
اور پھر صفحہ قرطاس پہ ڈھونڈے تعبیر
جس طرح حجلہ انگور میں لیلائے شراب
اُس کے بچپن میں نہاں تھا بت طناز شراب
اُس کو دیکھا تو نگہہ تک مری مخمور سی ہے
نفس تیز کی حالت دل مجبور سی ہے
میں نے پوچھا تری صورت تو ہے پہچانی سی
کیوں تجھے دیکھ کے ہے قلب کو حیرانی سی!
کس مصور کی تصاویر میں دیکھا ہے تجھے؟
کس صحیفے کی تفاسیر میں دیکھا ہے تجھے
کسی صناع کی صنعت کا تماشا تھی تو!

کسی شاعر کی تخیل کی تمنا تھی تو؟
وہ تو کچھ چیں بہ جبیں ہی سی رہی اور خاموش
حسن کامل کو مگر اُس کے ذرا آیا جوش
ساری دنیا میں تو کیا جانیے کیا کہتے ہیں
لوگ مشرق میں مجھے ماہ لقا کہتے ہیں

☆☆☆

پیرس

شانزے پر ہے کیسی روشنی چھائی ہوئی
رات بھی بجلی کے بوسوں سے ہے شرمائی ہوئی
نور کے سایے میں دنیا کے حسینوں کا ہجوم
اس زمیں آسماں انداز کے تاباں نجوم
دختر المانیہ کے عصفریں اور زرد بال
دلبر ہسپانیہ کی نازنیں چشم غزال
بنت امریکہ کا وہ شہزادیوں کا سا لباس
ہر نظر کی شوخیوں میں دلبری کا التماس
اک فرانسیسی نے مڑ کر اپنے ساتھی سے کہا
دیکھو انداز تجمل دلبران ہند کا
آرہی تھیں اس طرف سے مہ جبینیں ہند کی
اپنے ہمسایوں میں ان کی دل کشی کچھ کم نہ تھی
ان گلوں سے پھر جو خوشبوے دیار آنے لگی
اس پرستاں میں بھی مجھ کو یاد یار آنے لگی

☆☆☆

(سان ریمو۔ اطالوی ریویرا۔ گرمیوں کے موسم میں سرِ شام سمندر کے کنارے)

سنو رینا نے کہا "سچ کہنا
اور کس کس سے یہی تم نے کہا ؟"
رُک گیا میں تو کہا " پھر خاموش؟
ایک دو جام میں اتنے مد ہوش؟"
ان کی آنکھوں کو جو دیکھا تو شرارت کی جھلک
اور ہونٹوں پہ وہی برق تبسم کی چمک
جسم میں تازگی و عطر و نفاست کی مہک
ہاتھ کو چوم کے میں نے یہ کہا
"ہے یہ الزام ذرا بیجا سا
مئے گلفام کو کیوں کرتی ہو ناحق بدنام
ہیں خطا کار تو ہیں آپ کی آنکھوں کے جام
کیجیے انصاف خطا وار ہوں میں؟"
سنو رینا نے کہا " سچ کہنا
اور کس کس سے یہی تم نے کہا؟
ایسے جملوں کی تو شاید تمھیں عادت ہی ہے
ہاں تمھیں ہر کس و ناکس سے محبت ہی ہے
ہے سبھی مردوں کی عادت جو یہی
کاش اک تھوڑی سی جدت ہوتی"
پھیلتی جاتی تھی تاریکئ شام

دست نازک کو لیا میں نے تھام
مڑ کے دیکھا تو کوئی اور نہ تھا
اس کے رخسار کو جھک کر چوما
پھر کہا " مجھ کو ترے حسن فروزاں کی قسم
تیری آنکھوں کی ، ترے کاکل پیچاں کی قسم
اس خموشی میں سمندر کے ترنم کی قسم
تیرے ہونٹوں پہ ملائمت کے تبسم کی قسم......"
میں، تو اور بھی قسمیں کھاتا
اس تبسم نے مگر روک دیا
سنوریتا نے کہا " سچ کہنا
اور کس کس سے یہی تم نے کہا ؟"
میں نے دل میں یہ کہا یوں تو کئی سے یہ کہا
مہ لقا سے کبھی یہ کہنے کا موقع نہ ملا
کیا خبر تھی کہ کہوں گا بھی تو ٹھکرا دے گی
عشق سچا ہوتو ملتی ہے سزا بھی اُس کی

☆☆☆

(ناروے کی شمالی بندرگاہ برگن میں سونیا اور اس کی سہیلیاں)

سونیا کی سہیلیاں

ہندوستان سے پاس تمھارے ایک مسافر آیا تھا
سانولی اُس کی رنگت تھی
ہم سب سے ہنس بول وہ لیتا لیکن اُس کو زیادہ تر
چپ رہنے کی عادت تھی

سونیا

جب سے وہ برگن سے گیا ہے اُس کا اک خط آیا تھا
لہجہ کچھ مغموم سا تھا
مجھ کو اُس سے الفت تھی پر اُس کے دل میں عشق کا نقش
شاید کچھ موہوم سا تھا

سہیلیاں

ہم نے اُس سے پوچھا بھی تھا "جب سے تم اس ملک میں آئے
تم کو کس سے چاہ ہوئی؟"
ہنس کے کہا "کیوں پوچھا ہے، تم سب پر تو ظاہر ہے
دل کو دل سے راہ ہوئی"

☆☆☆

سونیا

پھر بھی اس کے عشق میں وہ بے تابی کا سا جوش نہ تھا
بوسوں میں تھی سردی سی
غور سے چہرہ اس کا دیکھا میں نے دھندلی راتوں میں
چہرے پر تھی زردی سی
پوچھا میں نے "ہندوستان میں تم کو کسی سے عشق ہوا؟"
کچھ لمحے خاموش رہا
(میں نے دیکھا چہرے پر کچھ سرخی تھی کچھ زردی تھی)
پھر یہ ہنس کر اُس نے کہا

''ہند کی پریوں میں ہے ملاحت پر یہ مر مر کا سارنگ
ایسے سنہرے بال کہاں
نیلی آنکھیں، جنت چہرہ، برف سا سینہ، سرخ سے لب
گورے گورے گال کہاں''
میں نے کہا'' دیکھا ہے تم نے آدھی شب کو سورج یاں
ہند میں یہ منظر ہی نہیں''
اس نے کہا'' واں ماہ دو ہفتہ کرتا ہے مدہوش مجھے
برف پہ وہ اختر ہی نہیں''

☆☆☆

(جنت شداد)

طیور

آئی ہے ماہ لقا گلشن شداد میں آج
آؤ ہم اس کی محبت کے فسانے گائیں
آگ لگ جائے ہوا میں وہ ترانے گائیں
نو بہار آئی تو ہے گلشن برباد میں آج

تیتری

گلہائے رنگیں ہیں خاک برسر
حیران و ساکت ہے چشم طائر
گلشن میں آیا کیسا گل تر

ماہ لقا

کہتے ہیں مجھ کو ماہ لقاء میں گلشن کی سلطانہ ہوں

بھنورا

دنیا کا حسن فزوں تجھ سے
ہر دل میں سوز دروں تجھ سے

ماہ لقا

کہتے ہیں مجھ کو ماہ لقا، میں گلشن کی سلطانہ ہوں

بھنورا

تابش میں موج نور ہے تو
شوکت میں برق طور ہے تو

ماہ لقا

کہتے ہیں مجھ کو ماہ لقا، میں گلشن کی سلطانہ ہوں

طیور

آئی ہے ماہ لقا جنت شداد میں آج
آؤ پھر مطلع تاباں سے تبسم سیکھیں
آبشاروں سے پھر آئین ترنم سیکھیں
طلب داد ہے چشم ستم ایجاد میں آج

☆☆☆

دلبروں میں بیٹھی تھی دلبروں کی سلطانہ
چھڑ گیا وہاں شاید میرے غم کا افسانہ
ہنس کے وہ لگی کہنے " اس عاشق کی اُلفت میں
مشکل ہے توازن یا مستی کا پتہ پانا

جسم کی لطافت میں دل کا فلسفہ پنہاں
عشق ہی کو ظالم نے دل کی انتہا جانا
صورت پر پریشانی، اور آنکھوں میں حیرانی
باز آئے اُلفت سے، جا کے اُس کو سمجھایا"

☆☆☆

اپنے وطن میں دل کو عبث مبتلا کیا
کمبخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا
آنکھوں میں تیرے اب وہ جسارت نہیں رہی
دل کے سوا بدن میں حرارت نہیں رہی
کمبخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا
پیدا کئی بتوں سے سنار سم وراہ کی
چاہا بھی تو گیا، جو کبھی ان سے چاہ کی
اُن سب کو چھوڑ، اپنی جوانی تباہ کی
کمبخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا
اُن سب بتوں کو چھوڑ کر پھر مہ لقا کا عشق
اُس خود پرست و خودنگر خود ستا کا عشق
شعرائے عشق کے صنم پر جفا کا عشق
کس بیکسی کا، درد کا، کس ابتلا کا عشق
کمبخت تو نے اپنی جوانی کو کیا کیا

میں

ابتلائے عشق سے باطل ہے افسون خودی
اک معمہ بن گئی تعلیم مضمون خودی

حسن نسوانی سے اُس شعلے کا ہوتا ہے ظہور
جس کے پرتو سے قنادیل مساجد میں ہے نور

اقبال

" کرمک ناداں طواف شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو"

میں

اپنی فطرت کے تجلی زار میں ظلمت سی ہے
میری مجبوری کو میرے عشق سے نفرت سی ہے

اقبال

" زاغ کہتا ہے نہایت بدنما ہیں تیرے پر
شپرک کہتی ہے تجھ کو کورچشم و بے ہنر
لیکن اے شہباز یہ مرغان صحرا کے اچھوت
ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ و خم سے بے خبر"

میں

" عشق بے حاصل خودی کی موت کا سامان ہے
خودکشی ہی اس شکست و درد کا درمان ہے"

اقبال

" عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوز و مبدم"

خاتمہ بر غزل

اے دل یہ دنیا جھوٹی ہے یاں مہر و وفا کا نام نہیں
کہتے ہیں دل کو آئینہ دیکھو تو صفا کا نام نہیں
دل یوں تو عروس ہستی کی پیکان نظر کا گھائل ہے
آنکھیں کھولیں اور دیکھا تو آنکھوں میں حیا کا نام نہیں
بجلی چمکی خرمن پہ گری پر ہوش نہ آیا و ہقاں کو
سمجھا تھا کہ پانی برسا ہے دیکھا تو گھٹا کا نام نہیں
ہے سنگ زنی کا شوق اگر انکار جفا سے کیا حاصل
یاں شیشہ دل تک ٹوٹ گیا، کہتے ہیں صدا کا نام نہیں
وہ باغ جسے دل کہتے تھے کچھ ایسی خزاں آئی اُس پر
پھولوں پر موت کی زردی ہے، بلبل کی نوا کا نام نہیں
جھپکی جو پلک تو چہروں سے غازے کا نشاں مٹتا پایا
شانوں نے زلف کو چھوڑ دیا، ہاتھوں میں حنا کا نام نہیں

اقبال کی آواز

"نہیں ہنگامۂ پیکار کے قابل وہ جواں
جو ہوا نالہ مرغان چمن سے مدہوش"

☆☆☆

ماخوذ از عزیز احمد شعری مجموعہ "ماہ لقاء"
مطبوعہ: ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد (دکن)

عزیز احمد کی نظم ''فردوس بر روے زمیں''

کا تجزیہ

سلیم شہزاد

عزیز احمد اردو فکشن کا ایک اہم نام ہے۔ اگرچہ وہ کہتے ہیں کہ مذہب' تاریخ اور ثقافت کے شعبوں میں میں نے زیادہ شہرت پائی ہے۔ شاعری' ڈراما اور ترجمہ بھی ان کے فنی اور شخصی اظہار کے لیے خاصی اہمیت کے حامل عرصہ ہائے کار رہے ہیں۔ آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ

عزیز احمد ایک اچھے شاعر بھی تھے۔۔۔ میرا خیال ہے کہ اردو کے کسی اور شاعر نے اس سے پہلے اس (موت کے) موضوع پر اس طرح کی شاعری نہیں کی ہے (سوغات' ۶ مارچ ۱۹۹۴ء)

مگر محمود ایاز کا خیال ہے :

لیکن اس شاعری میں احساس اور فکروفن کی وہ سطح نہیں ملتی جو موت کے سایے میں لکھے ہوئے ادب کے اعلیٰ نمونوں میں پائی جاتی ہے (سوغات' ۶ اداریہ)

عرض ہے کہ موت کے موضوع پر موت کے سایۓ میں لکھنے کا تصور محل نظر ہے۔ اگر اس موضوع پر عزیز احمد سے بہتر شاعری بھی کی گئی تو ضروری نہیں کہ لکھنے والوں نے ایسی شاعری بستر مرگ پر یا عالم نزع ہی میں لکھی ہو۔ فانی کی مثال سامنے ہے۔

''ماہ لقا اور دوسری نظمیں'' عزیز احمد کا مجموعہ کلام ہے جس کے بارے میں محمود ایاز کا فرمان ہے کہ وہ بھی ان کی شاعری کے بارے میں کوئی خاص تاثر نہیں چھوڑتا۔

یہاں عزیز احمد کی ایک نظم پر اظہار خیال مقصود ہے کہ جس کے ماخذ' موضوع اور مواد پر گفتگو سے عصری

تخلیق وتنقید کے ایک اسلوب بازگوئی یا بازمتن سازی کی طرف ذہن ملتفت ہوں۔

محمود ایاز نے لکھا ہے کہ :

نظموں میں ’’فردوس بریں‘‘ عزیز احمد کی سب سے اچھی کاوش ہے۔ ’’ماہ لقا‘‘ میں یہ نظم نسبتاً طویل ہے۔ ’’نیا دور‘‘ (بنگلور) میں عزیز احمد نے اسے کاٹ چھانٹ کر شائع کرایا ہے۔

عزیز احمد کی نظم جسے محمود ایاز نے ’’فردوس بریں‘‘ کہا ہے‘ ان کے رسالے ’’سوغات‘‘ کے اچھے شمارے میں ’’فردوس برروے زمین‘‘ کے عنوان سے شائع کی گئی ہے۔ یہی عنوان درست بھی معلوم ہوتا ہے کیونکہ نظم کشمیر کے موضوع پر اور اسی کے پس منظر میں لکھی گئی ہے۔ ایک بیانیہ نظم کے ذیلی عنوان کے بعد اقبال ک ایک شعر سامنے آتا ہے ۔

آہ یہ قوم نجیب وچرب دست وتر دماغ
ہے کہاں روز مکافات‘ اے خدائے دارو گیر

اس شعر میں قافیہ غلط کتابت ہو گیا ہے۔ اقبال نے ’’خدائے دارو گیر‘‘ کے بجائے ’’خدائے دیر گیر‘‘ نظم کیا ہے ویسے ایک حوالے میں ڈاکٹر نیر مسعود نے اسی شعر کے پہلے مصرع کے آخری لفظ کو ’’تر زبان‘‘ بھی لکھا ہے (ملاحظہ کیجئے سفرنامہ خنک شہر ایران‘ مطبوعہ: اظہار،۴ بمبئی) اقبال کا یہ شعر کشمیر ہی پر ان کی طویل نظم ’’ملازادہ ضیغم لولابی کشمیر کا بیاض‘‘ کے تیسرے بند (حصے) کا آخری شعر ہے۔ (اقبال کی نظم کے آخری شعر کو عزیز احمد کا اپنی نظم کا ابتدائیہ بنانا‘ اسے دونوں نظموں کے موضوعی تسلسل کا اعلامیہ کہا جا سکتا ہے) اگر اقبال کا پورا بند سامنے ہو تو عزیز احمد کی نظم کا ماخذ واضح ہو جاتا ہے۔

آج وہ کشمیر ہے محکوم و مجبور و فقیر
کل جسے اہل نظر کہتے تھے ایرانِ صغیر
سینۂ افلاک سے اٹھتی ہے آہ سوزناک
مردِ حق ہوتا ہے جب مرعوب سلطان وامیر
کہہ رہا ہے داستاں بے دردی ایام کی
کوہ کے دامن میں وہ غم خانہ دہقان پیر
آہ یہ قوم بجیب وچرب دست و تردماغ
ہے کہاں ۔روز مکافات اے خدائے دیر گیر

اقبال کی طرح عزیز احمد نے بھی اپنی نظم کے مختلف بندوں کے لیے مختلف عروضی آہنگ استعمال کیے ہیں۔ یہ نظم ان معنوں میں بیانیہ نظم نہیں ہے جن معنوں میں مثنوی یا مرثیہ بیانیہ نظمیں ہوتی ہیں۔ اس میں بحروں میں تبدیلی کے ساتھ نظم کے بندوں کی ہیئت بھی بدلتی گئی ہے مثلاً پہلا حصہ اس نظم کا اقبال کے اسلوب اور لفظیات کا عکس رکھتا ہے اور اس کی بحر بھی اقبال کی پسندیدہ بحر ہے۔ ایک شعر دیکھئے

موج سے اس کی ہمکنار پارچہ ہائے زرنگار
چوب پہ نقش کی بہار 'رنگ سے جام' جامِ جم

دوسرے بند میں چار کرداروں کے مکالمے چار مقفّیٰ قطعات میں نظم کیے گئے ہیں پہلا کردار ایک ''بدیسی''، یعنی غیر ملکی سیاح کا ہے۔ دوسرا ''اشتراکی'' تیسرا ''موٴرخ'' اور چوتھے کا نام ''عصر حاضر'' ہے۔ چاروں کی باتیں ان پر بالکل ٹھیک چسپاں ہوتی ہیں:

صبح درباغِ نسیم و شام درباغِ نگیں
بوسۂ لب ہائے خنداں' بوئے زلفِ عنبریں
(بدیسی)

اہل ثروت موٹروں میں اس کنارے ہیں رواں
ایک ٹوٹی ناؤ میں غربت کے مارے ہیں رواں
(اشتراکی)

چار سو وہ جلوۂ پیرانِ نسلِ اکبری
وہ جہانگیری چمن سازی کا حسن دلبری
(موٴرخ)

عظمت پارینہ کے مٹتے ہوئے آثار دیکھ
اور پھر سڑتی ہوئی لاشوں کے یہ انبار دیکھ
(عصر حاضر)

نظم کے تیسرے بند میں صرف تین اشعار ہیں جو ''پیالے'' کے استعارے سے گلمرگ کے منظر

دکھاتے ہیں۔ یہاں معلوم ہونا چاہیے کہ عزیز احمد نے فطرت نگاری کو اپنا نظریہ فن قرار دیا ہے (خط بہ نام شمیم افزا قمر: مطبوعہ سوغات ٦) اس فطرت نگاری کی وضاحت بھی انہوں نے کی ہے کہ واقعات جس طرح زندگی میں پیش آتے ہیں اسی طرح بے کم وکاست قلمبند کیے جائیں۔

یہ دراصل حقیقت نگاری ہے جو ماحول اور مناظر کو ان کے واقعی فطری رنگوں میں پیش کرتی ہے، شاید اسی لیے عزیز احمد نے اسے فطرت نگاری کا نام دیا ہے ورنہ اصطلاحاً جسے فطرت نگاری کہتے ہیں وہ قدرتی ماحول و مناظر کا پیکری بیان ہوتی ہے جیسا کہ کشمیر کے قدرتی حسن کی تصویریں شاعر نے اس نظم میں دکھائی ہیں مثلاً

سرو سفیدہ چنار رقص میں جسم نازیں ، سطح آب
پُر شکارے ٹوٹی ناؤ سڑتی ہوئی لاشوں کا
انبار ، برف کی زلف ، دامن کوہ پر سبز دوشالہ
پودوں میں گھری ہوئی سبز پری، نیزہ سورج
پہاڑ، پھول، نہریں، بارش، جھیل، ندی، دلدل گوری چٹی کشمیرن

وغیرہ لفظیات سے جو تصویریں بنتی ہیں ان سے جمالیاتی نکتے سے مثبت اور منفی دونوں جذبات کی ترسیل ہوتی ہے۔

نظم کا چوتھا حصہ ''سبز پری'' کے استعارے سے سونا مرگ کی تصویر کشی کرتا ہے کہ پہاڑوں کے دیو برف برسا کر اس پری کے سبزے پر چھا جاتے ہیں۔ ہر طرف موت کی زردی نظر آتی ہے مگر سورج کو رحم آتا ہے اور وہ برف کو پگھلا کر پھر سبزے کو اجاگر کر دیتا ہے۔

لو نرم ہوا پھر چلنے لگی
سبزے کی موج مچلنے لگی

پانچواں حصہ اس نظم کا پہاڑوں پر بارش کے مناظر دکھاتا اور پہاڑوں میں گھری ہوئی ولر جھیل کو لفظوں میں مصور کرتا ہے

ولر کی یہ شوکت یہ پانی کی وسعت
پہاڑوں کی آغوش سنگین کی رفعت

اور اسی بلندی پر شاعر کہتا ہے کہ دانا اقبال بھی کہیں اپنا ترانہ سنا رہا ہے اور لولابیوں کو حرکت و عمل کی دعوت دے رہا ہے۔ یہ اشارہ ہے اقبال کی نظم "ملازادہ ضیغم لولابی" کی طرف جس کا ایک شعر "فردوس" کی ابتدائیہ کے طور پر شامل کیا گیا ہے اور اسی نظم کا مصرع

خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے

ٹیپ کے مصرع کے طور پر بھی شامل یہ۔ اب وہ حقیقت نگاری دیکھیے' عزیز احمد نے جس کے تعلق سے کہا ہے کہ زندگی کے واقعات جس طرح پیش آئیں انھیں بے کم و کاست بیان کر دیا ہے۔ نظم کے چھٹے حصے میں عروضی آہنگ کی تبدیلی سے شاعر یوں گویا ہوتا ہے

اکثر دیکھا ہے کشمیرن کم کم ہی آنکھ لڑاتی ہے
غربت ہی کا شاید ہے یہ اثر دل شوہر ہی سے لگاتی ہے

(یہاں حرف تخصیص "ہی" کی تکرار نامناسب ہے)

اے گوری چٹی کشمیرن' بدبو سے لپٹی کشمیرن
اچھا ہے نہا کر کپڑے بدل' لیکن نہ بدلنا اپنا چلن

نظم کا آخری حصہ اور حصوں کے مقابلے میں خاصا طویل ہے اور مکالموں نے اسے ڈرامائی ہیئت دے دی ہے:

"ہاں' ہاں جمال دار
پھر کیا جمال دار؟"

"اقبال ہے جناب کا ہم کیا بتائے گا
یہ گھانس شانس جھیل کے ہم گھر کو جائے گا

یہ دو باتیں شاعر اور ایک ساٹھ سالہ کشمیری بوڑھے کی ہیں اور سنیے:

یہ تو بتاؤ کیسی ہے جانی جمال دار
اقبال ہے جناب کا اچھی ہے وہ جناب

جمال دار سے خیریت پوچھ کر شاعر قاری سے مخاطب ہوتا ہے

جانی 'جمالدار کی بیوی کا نام تھا

پھر وہ جمالدار سے اس کے بیٹے کی شادی کے بارے میں سوال کرتا ہے اس کی شکایتیں سنتا اور بھوک اور غریبی کے احوال سے باخبر ہوتا ہے۔ پھر اپنی رائے اس نے یوں (قول محال میں) ظاہر کی ہے:

اللہ کا غضب ہے کہ جنت میں قحط ہے

(ظاہر ہے کہ یہ زمین کی جنت ہے) یہاں کا غلہ' لکڑیاں گھاس پھوس اور روزانہ کی ضروریات سب مہنگے ہیں۔ اس صورت حال پر شاعر کا آخری سوال

پھر کیا کرو گے تم!

اور جمالدار کا جواب :

ہم کانگڑی جلا کے کرے گا دعا جناب
قانون یہ خراب ہے 'قانون توڑ دے
باہر سے یہ جو آیا ہے 'کشمیر چھوڑ دے

عزیز احمد کی یہ نظم کشمیر کی موجودہ صورت حال کی بھی عکاسی ہے اگر چہ اب ملکی اور غیر ملکی سیاست کی مکاریوں نے کشمیر کا ماحول بہت کچھ بدل دیا اور اسے مزید خراب کر دیا ہے مگر اقبال کے لفظوں میں

خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے
جس خاک کے ضمیر میں ہے آتش چنار
ممکن نہیں کہ سرد ہووہ خاک ارجمند

☆☆☆

”فردوس بروئے زمیں“

(ایک بیانیہ نظم)

عزیز احمد

آہ یہ قوم نجیب و چرب دست و تر دماغ
ہے کہاں روز مکافات اے خدائے دار و گیر
(اقبالؔ)

(۱)

مار غلیظ و خوب رو پیچ بہ پیچ و خم بہ خم
شہر میں کب سے ہے رواں، موج بہ موحسن وسم
اس کی روانیاں کثیف، اس کی روش بڑی عجیب
لطف کرے تو لطف ہے اور ستم، غضب ستم
اس سے کثیف تر ہے شہر، شہر سے وہ کثیف تر
شہر کی اس میں گندگی، اس کی نمی سے شہر نم
گود میں کتنے بام و در، نوح و امیر و پیشہ ور
سطح عدم پہ ہے حیات، اور حیات میں عدم

موج سے اس کی ہم کنار، پارچہ ہائے زر نگار
چوب پہ نقش کی بہار، رنگ سے جام، جامِ جم

سرو و سفیدہٗ و چنار، اہل ہنر کی مفلسی
تو کہ رواں ہے رات دن ان سے کہاں کریگی رم

(۲)

ایک بدیسی نے کہا:

صبح در باغ نسیم و شام در باغ نگیں
بوسہ لب ہائے خنداں، بوئے زلف عصریں
رقص میں آغوش در آغوش جسم نازنین
دلربا و دل نواز و دل فریب و دلنشیں

اشتراکی نے کہا:

دیکھ سطح آب پر وہ کچھ شکارے ہیں رواں
جن میں آغوشوں میں لپٹے ماہ پارے ہیں رواں
اہل ثروت موٹروں میں اُس کنارے ہیں رواں
ایک ٹوٹی ناؤ میں غربت کے مارے ہیں رواں

اک مورخ نے کہا:

چار سو وہ جلوہ پیرا شان نسل اکبری
وہ جہانگیری چمن سازی کا حسن دلبری
عظمت شاہ جہانی، دلبری باقاہری

حکمت دارالشکوہی، دلبری بے قاہری

عصرِ حاضر نے کہا:

دیکھ لے شام نشاط اور شام شالامار دیکھ
آخر جنات تجری تحتہ الانہار دیکھ
عظمت پارینہ کے مٹتے ہوئے آثار دیکھ
اور پھر سڑتی ہوئی لاشوں کا یہ انبار دیکھ

(۳)

برف کی زلف خم بہ خم ہاتھ میں اک پیالہ ہے
ہاں یہ پہاڑ ساقی سلسلہ ہمالہ ہے
سرد ہیں گرمیاں یہاں پھول ہیں دلستاں یہاں
دامن کوہ پر پڑا سبز سا اک دوشالہ ہے
آگئی ٹٹوؤں کی فصل آگئی بابوؤں کی فصل
آج نوالہ لو نگل، کل وہی برف وژالہ ہے

(۴)

دیوں میں گھری ہے سبز پری
اس سبز پری کے بال ہرے اور اس کی رسیلی آنکھ ہری
کولو ہوئی اور زوجی لا
اور دیو بہت سے ان کے سوا
سر پر برفانی تاج دھرا، شوکت میں بھی اک آشفتہ سری
دیوں کو جو غصہ آتا ہے

سردی کا عالم چھاتا ہے

ہر بادل برف گراتا ہے، سورج نہیں کرتا دردسری

تب زردی موت کی چھاتی ہے

اور برف کفن پہناتی ہے

سبزے کو نیند آجاتی ہے، طاری ہے فضا پر بے خبری

آخر پھر سورج پچھتاتا

ٹیلوں کے جو بن گرماتا

پھیلا کر کرنوں کے پنجے

برفانی دامن سہلاتا، کرتا ہے آکر داد گری

لو برف کی سل سینے سے ہٹی

وہ جسم پہ سبزی پھر سے جمی

چشموں کی نبضیں ہیں جاری، سیماب صفت پانی سے بھری

لو نرم ہوا پھر چلنے لگی

سبزے کی موج مچلنے لگی، وہ ناچ رہی ہے سبز پری

ہے سبز پری کی چال ہری

ہیں سبز پری کے بال ہرے، چشموں سے سرکی مانگ بھری

ڈالے ہیں بابو نے ڈیرے

قدرت کے تماشے دیکھے گا

کشمیری لایا ہے ٹٹو

انعام اُسے مل جاوے گا

اور سونامرگ کی سبز پری، دونوں کی کرے گی چارہ گری

(۵)

پہاڑوں کے اوپر وہ بارش مسلسل
سڑک کی یہ حالت کہ چلنا بھی مشکل
وہ ارض و سما کے دھڑکتے ہوئے دل
مگر آہی پہنچے ، ولر کے مقابل
'' خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے''
ولر کی وہ جھیل، اس کے اطراف دلدل
مقابل شفق کی دہکتی سی مشعل
وہ ذخار پانی میں طوفاں کی ہل چل
وہ دلدل کا لیکن جمود مکمل
'' خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے''
ولر کی یہ شوکت، یہ پانی کی وسعت
پہاڑوں کے آغوش سنگیں کی رفعت
وہ دلدل کی انسان سی پست حالت
وہ حسن اور وہ عظمت، جمود اور ہیبت
''خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے''
ہے مشکل بہت سوچنا اور سنانا
پہاڑوں کے پیچھے ذرا ہوتو آنا
سنو جا کے لولابیوں کا ترانہ
وہیں پھر رہا ہوگا اقبالؔ دانا
''خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے''

(۶)

ہم سنتے آئے تھے عرصے سے ہوتی ہے تجارت حسن کی یاں
یاں تو خود لا کے بھڑاتے ہیں، یاں بیوی، بیٹی، بہنیں، ماں
یاں آکر ہم نے یہ دیکھا، گو حسن یہاں بھی بکتا ہے
یہ کوئی انوکھی بات نہیں، ہر ملک میں یوں ہی بکتا ہے
پر ہندوستاں سے بہت زیادہ، یاں سچی شرم وحیا بھی ہے
دیکھا ہم نے کشمیرن کو، پابند رسم وفا بھی ہے
یاں شرم وحیا ہے آنکھوں میں، یاں غربت میں خودداری ہے
یاں دل میں جلوۂ عصمت ہے، یاں زخم محبت کاری ہے
اکثر دیکھا ہے، کشمیرن کم کم ہی آنکھ لڑاتی ہے
غربت ہی کا شاید ہے یہ اثر، دل شوہر ہی سے لگاتی ہے
سچی عصمت کہتے ہیں جسے وہ عورت کی خودداری ہے
جس قوم میں یہ موجود رہے لازم اُس کی بیداری ہے
اے گوری چٹی کشمیرن، بدبو سے لپٹی کشمیرن
اچھا ہے نہا کر کپڑے بدل، لیکن نہ بدلنا اپنا چلن

(۷)

"جمالدار ہاں ہاں
پھر کیا جمالدار؟"
"اقبال ہے جناب کا ہم کیا بتائے گا
یہ گھانس شانس چھیل کے ہم گھر کو جائے گا"
اور زرد زرد دانت

نکال کر مسکرا بھی رہے تھے .جمالدار
بوڑھے .جمالدار
اچھے .جمالدار
سیدھے .جمالدار

سن اُن کا ساٹھ سال کا داڑھی ذرا سی تھی
کپڑے بہت کثیف تھے ، ٹوپی مگر نئی
''غربت ادھر بہت ہے'' یہ کہتے .جمالدار
تھے پاس ہی کے گاؤں میں رہتے .جمالدار
کچھ بکریاں تھیں جن کے لئے گھاس چھیلنے
آتے .جمالدار
''ہاں ہاں .جمالدار
یہ تو بتاؤ کیسی ہے جانی .جمالدار؟''
''اقبال ہے جناب کا اچھی ہے وہ جناب''
جانی .جمالدار کی بیوی کا نام تھا
سن میں وہ اُن سے کم تھی مگر زرد دانت
باقی نہ تھا کوئی
لڑکا جو تھا بڑا اُسے مرگی کا مرض تھا
''اچھا .جمالدار
کب تم کروگے لڑکے کی شادی .جمالدار؟''
ہنستے .جمالدار
کہتے .جمالدار:
''بیٹی یہاں اسے کوئی دیتا نہیں جناب''
القصہ دوست ہوگئے میرے .جمالدار

اپنی کبھی سناتے حکایت جمالدار
کرتے گرانیوں کی شکایت جمالدار
''روٹی کنک کی پچتی نہیں کیا کرے جناب
شالی گراں ہے ملتی نہیں کیا کرے جناب''
اللہ کا غضب ہے کہ جنت میں قحط ہے
لکڑی کہیں نہیں
جنگل بہت سے ہیں
جانی کو کوئی کاش بس اتنا بتا سکے
لکڑی کہاں سے لائے کہ روٹی پکا سکے
فصلیں بھی ٹھیک تھیں
جنگل بہت سے ہیں
چاول بھی تھا بہت
لیکن کہاں گیا؟
لکڑی بھی ہے بہت
ملتی نہیں مگر
مہنگی ہے اس قدر
''پھر کیا جمالدار؟
پھر کیا کرو گے تم؟''
''ہم کانگڑی جلا کے کرے گا دعا جناب
قانون یہ خراب ہے، قانون توڑ دے
باہر سے یہ جو آیا ہے، کشمیر چھوڑ دے۔''

☆☆☆

بشکریہ ''نیا دور'' لاہور

''فردوس بر رُوئے زمیں''

ایک اور نظم

عزیز احمد

۱۹۴۲ء

گزریں جو کئی لاکھ برس اور نہ فنا ہو
انسان کی یہ نسل
اُستاد سے شاگرد کوئی اٹھ کے یہ پوچھے:
''کیا چیز تھی کشمیر؟''
'وہ بحرِ پرآشوب
امریکہ سے تا قاف جو کرتا ہے حکومت
موجیں متلاطم
گرداب مسلسل۔
اُس بحر کے نیچے ہیں چھپے ملک بہت سے
گزرے ہیں کئی لاکھ برس جب یہ سمندر
سمٹا بدن اپنا کچھ اس آفت سے چرایا
بہتا تھا جہاں اُس جگہ خشکی ہوئی ظاہر

ہاں آج جہاں بحر رواں کی ہے ریاست
امریکہ سے تا قاف جو کرتا ہے حکومت
پنجاب وہیں تھا
بنگال وہیں تھا
گنگا وہیں بہتی تھی
وہیں سندھ رواں تھی
واں سر بہ فلک کوہ سرافراز کھڑے تھے
انساں کے قدم ان کی بلندی پہ نہ پہنچے
پر موج رواں آج
ہے ان پہ دواں آج
ہے ان سے بلند آج
آغوش پہاڑوں کی تھی شق جس میں تھی اک جھیل
جب خشک ہوئی جھیل تو وہ بن گئی کشمیر
پر اب سے کئی لاکھ برس پہلے کا انساں
تھا سچ سے گریزاں
کہتا تھا کہ کشمیر ہے فردوس کی ہم سر
کہتا تھا کوئی ملک نہیں اس کے برابر
وہ دور عجب تھا
سورج میں حرارت تھی
دماغوں میں تعب تھا

ooo

گوہمالہ ہے فصیل کشور ہندوستان
چومتا ہے اُس کی پیشانی کو جھک کر آسماں

اس سے پیدا ہیں مگر دیرینہ روزی کے نشاں
پیر ہے وہ گردش شام و سحر کے درمیاں
کہتے ہیں تھے کچھ پہاڑ ایسے کبھی پنجاب میں
مٹ گئے پیکار برف و باد و خاک و آب میں
تاج بن کر برف جس کے فرق پر ہے جلوہ گر
رفتہ رفتہ یوں بڑھاتی ہے برودت کا اثر
جس سے بالوں کی سپیدی سر پہ آتی ہے نظر
پھر جو اتری تو چٹانوں کو گراتی فرش پر
اس بلندی سے گرا پتھر تو مٹی بن گیا
اک ذرا بارش ہوئی سیلاب مٹی کا بہا

☆☆☆

حضرت انساں ہزاروں سال کا یہ کھیل ہے
اک زمانہ وہ بھی تھا جب آپ یاں آئے نہ تھے
حسن فطرت کو جو داد آپ آکے یاں دینے لگے
ہرج اس میں کچھ نہ تھا۔ لیکن یہاں بسنے لگے
ہرج اس میں بھی نہ تھا
لیکن جو لائے ساتھ تھے
بندروں کی سی ادائیں، گیدڑوں کے ولولے
لومڑی کا مکر، کینہ اونٹ کا، وہ طنطنے
شیر کی جو نقل ہیں، سیکھے مگر گربہ سے تھے
تم سے بدنامی زبان و عقل کی ہونے لگی

تم پہ قسمت خون کے آنسو یہاں رونے لگی
اب رہی فطرت، وہ بے پروا تھی بے پروا رہی
تم پہ کچھ گذرے اُسے تکلیف کیوں ہونے لگی

OOO

مار غلیظ و خوبرو پیچ بہ پیچ و خم بہ خم
شہر میں کب سے ہے رواں، موج بہ موج حسن موسم
اس کی غلاظتیں کثیف اس کی روش بڑی عجیب
لطف کرے تو لطف ہے اور ستم غضب ستم
اس سے کثیف تر ہے شہر، شہر سے وہ کثیف تر
شہر کی اس میں گندگی، اس کی نمی سے شہر نم
گود میں کتنے بام و در نوح و امیر و پیشہ ور
سطح عدم پہ ہے حیات اور حیات میں عدم
موج سے اس کی ہم کنار پارچہ ہائے زرنگار
چوب پہ نقش کی بہار رنگ سے جام، جام جم
سرو وسفیدہ وچنار، اہل ہنر کی مفلسی
تو کہ رواں ہے رات دن، ان سے کہاں کرے گی رم
شہر کی زندگی ہے تو یا تو حیات تازہ دے
یا اسے پھر نجات دے۔ جھیل بن اور کر ختم

OOO

اک فرنگی نے کہا

صبح در باغ نسیم و شام در باغ نگیں
بوسہ لب خنداں، بوئے زلف عصفریں

رقص میں آغوش در آغوش جسم نازنین
دل رُبا و دل نواز و دل فریب و دل نشیں

اک فرنگی نے کہا
اک مسلماں نے کہا

دیکھ پھر شام نشاط اور صبح شالا مار دیکھ
معنی جنات تجری تحتہ الانہار دیکھ
عظمت پارینہ کے مٹتے ہوئے آثار دیکھ
اس خزاں میں بھی مگر شاداب برگ و بار دیکھ

اک مسلماں نے کہا

ooo

اشتراکی نے کہا

دیکھ سطح آب پر وہ کچھ شکارے ہیں رواں
جن کے آغوشوں میں لپٹے ماہ پارے ہیں رواں
اہل ثروت موٹروں میں اُس کنارے ہیں رواں
ایک ٹوٹی ناؤ میں غربت کے مارے ہیں رواں

ooo

اک مورخ نے کہا

چار سو وہ جلوہ پیرا شان نسل اکبری
وہ جہانگیری چمن سازی کا حسن دلبری
عظمت شاہ جہانی دلبری با قاہری
حکمت دارا شکوہی دلبری بے قاہری

اک مورخ نے کہا

OOO

برف کی زلف خم بہ خم ہاتھ میں اک پیالا ہے
ہاں یہ پہاڑ ساقی سلسلہ ہمالہ ہے
سرد ہیں گرمیاں یہاں، پھول ہیں دلستاں یہاں
کوہ کے پاؤں پر پڑا سبز سا اک دو شالہ ہے
گرد یہ سب مکان اور ان کی چمکتی روشنی
گرد کہن کے چاند کے نور کا ایک ہالہ ہے
دیکھ وہ گالف لنک کو صاف بہار نے کیا
ناچنے والے آگئے، زور پہ فصل لالہ ہے
آگئی ٹٹوں کی فصل، آگئی صاحبوں کی فصل
آج نوالہ لونگل، کل وہی برف و ژالہ ہے

OOO

سندھ کی وادی عجب وادی نظر آئی مجھے
کوہسار و جوئبار و مرغزار و آبشار
کوہسار ایسے کہ جن میں حسن و وحشت ہمکنار
سبز پوش اور دیوہیکل اور قطار اندر قطار
سندھ کی وادی عجب وادی نظر آئی مجھے
جوئبار ایسی کہ جو ہر ہر قدم پر بے قرار
سرپٹکتی، پھوڑتی سر پتھروں سے با ر بار
تیز تیز اس کے قدم مغضوب جوش و زار زار
سندھ کی وادی عجب وادی نظر آئی مجھے

اور دہن میں پہاڑوں کے ہرے سے مرغزار لوٹ جاتی ہے نسیم صبح یوں بے اختیار
لیتی ہے گویا گیاہ سبز کا ہلکا سا پیار
سندھ کی وادی عجب وادی نظر آئی مجھے
آبشار ایسے نہیں جن کو کہوں میں آبشار
بلکہ یوں کہیئے کہ چشمے ہو چکے ہیں بے قرار
جب نشیب آیا پھل گرتے ہیں خود بے اختیار
سندھ کی وادی عجب وادی نظر آئی مجھے
اور آگے ہیں صنوبر ، یاں نہیں اُگتے چنار
کوہ کی دہشت میں حسن بز کے پروردگار
قامت معشوق و قد سروہوں ان پر نثار
سندھ کی وادی عجب وادی نظر آئی مجھے
ہاں چلا چل تا کہ سونا مرگ کی لوٹیں بہار
برف پوشوں کی سبھا میں اس پہ کچھ ایسی نکھار
جیسے دیوو ں میں پری۔ جادو۔ نہیں جس کا اُتار
سندھ کی وادی عجب وادی نظر آئی مجھے

ooo

دیووں میں گھری ہے سبز پری
اس سبز پری کے بال ہرے، اوراس کی رسیلی آنکھ ہری
کولوہوئی اور زوجی لا
اور دیو بہت سے ان کے سوا
سر پر برفانی تاج دھرا، شوکت میں بھی اک آشفتہ سری
دیووں کو جو غصہ آتا ہے

سردی کا عالم چھاتا ہے
ہر بادل برف گراتا ہے، سورج نہیں کرتا دردسری
تب زردی موت کی چھاتی ہے
اور برف کفن پہناتی ہے
سبزے کو نیند آجاتی ہے، طاری ہے فضا پر بے خبری
آخر پھر سورج پچھتاتا
ٹیلوں کے جوبن گرماتا
پھیلا کر کرنوں کے پنجے
برفانی دامن سہلاتا، کرتا ہے آکر دادگری
لو برف کی سل سینے سے ہٹی
وہ جسم پہ سبزی پھر سے جمی
چشموں کی نبضیں ہیں جاری، سیماب صفت پانی سے بھری
لو نرم ہوا پھر چلنے لگی
سبزے کی موج مچلنے لگی، وہ ناچ رہی ہے سبز پری
ہے سبز پری کی چال ہری
ہیں سبز پری کے بال ہرے، چشموں سے سرکی مانگ بھری
ڈالے ہیں فرنگی نے ڈیرے
قدرت کے تماشے دیکھے گا
کشمیری لایا ہے ٹٹو!
انعام اُسے مل جاوے گا
اور سونا مرگ کی سبز پری دونوں کی کرے گی چارہ گری

OOO

پہاڑوں کے اوپر وہ بارش مسلسل
سڑک کی یہ حالت کہ چلنا بھی مشکل
پھسلتی چٹانوں میں کچھ برف شامل
مگر آہی پہنچے ڈلر کے مقابل
"خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے"
ولر کی وہ جھیل، اس کے اطراف دلدل
مقابل شفق کی دہکتی سی مشعل
وہ ذخار پانی میں طوفاں کی ہل چل
وہ دلدل کا لیکن جمود مکمل
"خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے"
ولر کی یہ شوکت، یہ پانی کی وسعت
پہاڑوں کے آغوش سنگیں کی رفعت
وہ دلدل کی انسان سی پست حالت
وہ حسن اور وہ عظمت، جمود اور ہیبت
"خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے"
ہے مشکل بہت، سوچنا اور سنانا
پہاڑوں کے پیچھے ذرا ہوتو آنا
سنو جاکے لولابیوں کا ترانہ
وہیں پھر رہا ہوگا اقبالؔ دانا
"خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے"

ooo

ہم سنتے آئے تھے عرصے سے، ہوتی ہے تجارت حسن کی یاں
خادم خود لا کے بھڑاتے ہیں یاں بیوی، بیٹی، بہنیں، ماں
لیکن ہم یہ بھی سنتے تھے، کشمیری دھوکا دیتے ہیں
رنڈی کو لا کے بھڑاتے ہیں اور بیوی اس کو بتاتے ہیں
یاں آ کے ہم نے یہ دیکھا، گو حسن یہاں بھی بکتا ہے
یہ کوئی انوکھی بات نہیں، ہر ملک میں یوں ہی بکتا ہے
پر ہندستان سے بہت زیاد، یاں سچی شرم و حیا بھی ہے
دیکھا میں نے کشمیرن کو، پابند رسم وفا بھی ہے
یاں شرم و حیا ہے آنکھوں میں، یاں غربت میں خودداری ہے
یاں دل میں جلوۂ عصمت ہے، یاں زخم محبت کاری ہے
غربت ہی کا شاید ہے یہ اثر دل شوہر ہی سے لگاتی ہے
سچی عصمت کہتے ہیں جسے، وہ عورت کی خودداری ہے
جس قوم میں یہ موجود رہے، لازم اس کی بیداری ہے
مغرب میں بہت دیکھا ہم نے، خودداری کی یہ شان نہیں
ایثار نہیں جس الفت میں، اس الفت میں ایماں نہیں
واں عشق کی مال چہیتے ہیں، اور زر کی پرستش کرتے ہیں
واں عشق و ہوس میں فرق نہیں، پھر اس کی ستائش کرتے ہیں
جس جنگ نے ساری دنیا میں اک آگ سی آج لگادی ہے
اُس جنگ کے اصلی مقصد کی تاویل بہت سوں نے کی ہے
ہے ساری بحث کا یہ حاصل ”یہ خوب رہی تھی چھین کرو
اور ہم بس ہی سڑتے رہیں؟ ہاں لاؤ ہمارا حصہ دو
اور حصہ کیا ہے زمین و زر۔ درکار مگر زن ہی کے لئے

ہیں یوں تو بہانے یاد بہت ۔ پیکار ہے پر زن ہی کے لیے
بارود بھڑک کر کہتی ہے، ہاں غازہ زن کو زیادہ ملے
خوش خوش وہ سج بن کر آئے اور لطف بے اندازہ ملے
اولاد اُمیہ کی ڈوبی جب عیش بڑھا حد سے زیادہ
روما پہ تباہی چھا ہی گئی، ترکوں نے بھی بھگتا خمیازہ"
اے گوری چٹی کشمیرن ، بدبو سے لپٹی کشمیرن
اچھا ہے نہا کر کپڑے بدل۔ لیکن نہ بدلنا اپنا چلن

ooo

"ہاں ہاں جمالدار
پھر کیا جمالدار؟"

اقبال ہے جناب کا ۔ ہم کیا بتائے گا
یہ گھانس شانس چھیل کے ہم گھر کو جائے گا"

اور زرد زرد دانت
نکالے مسکرا بھی رہے تھے جمالدار۔
بوڑھے جمالدار
اچھے جمالدار
سیدھے جمالدار

سن ان کا ساٹھ سال کا، ڈاڑھی ذرا سی تھی
کپڑے بہت کثیف تھے، ٹوپی مگر نئی
"غربت ادھر بہ تہہ" یہ کہتے جمالدار
تھے پاس ہی کے گاؤں میں رہتے جمالدار
کچھ بکریاں تھیں جن کے لیے گھانس کھودنے

آتے جمالدار۔

''ہاں ہاں جمالدار
یہ تو بتاؤ کیسی ہے جانی جمالدار''
''اقبال ہے جناب کا اچھی ہے وہ جناب''
جانی جمالدار کی بیوی کا نام تھا
سن میں وہ ان سے کم تھی، مگر زرد زرد دانت
باقی نہ تھا کوئی۔
لڑکا جو تھا بڑا اسے مرگی کا مرض تھا
''اچھا جمالدار
کب تم کرو گے لڑکے کی شادی جمالدار؟''
ہنستے جمالدار
کہتے جمالدار
''بیٹی یہاں اسے کوئی دیتا نہیں جناب''
القصہ دوست ہو گئے میرے جمالدار
اپنی کبھی سناتے حکایت جمالدار
کرتے گرانیوں کی شکایت جمالدار
روٹی کنگ کی پچتی نہیں کیا کرے جناب
شالی گراں ہے ملتی نہیں کیا کرے جناب''
اللہ کا غضب ہے کہ جنت میں قحط ہے
لکڑی کہیں نہیں
جنگل بہت سے ہیں
جانی کو کوئی کاش بس اتنا بتا سکے
لکڑی کہاں سے لائے کہ کھانا پکا سکے
فصلیں بھی ٹھیک تھیں

جنگل بہت سے ہیں
چاول بھی تھا بہت
لیکن کہاں گیا؟
لکڑی بھی ہے، بہت
ملتی نہیں مگر
مہنگی ہے اس قدر
''پھر کیا جمالدار؟
پھر کیا کروگے تم؟''
''ہم کانگڑی جلا کے کرے گا دعا جناب:
قانون یہ خراب ہے قانون توڑ دے
باہر سے یہ جو آیا ہے، کشمیر چھوڑ دے۔''

☆☆☆

ماخوذ از عزیز احمد شعری مجموعہ ''ماہ لقاء''
مطبوعہ: ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد (دکن)

فردوس آزادی کی التجا

(نیرنگ خیال لاہور ڈسمبر 1929ء)

(ٹائیگور)

عزیز احمد

جہاں کہ قلب اسیر غم گداز نہ ہو
جبیں رہین غم آستان نیاز نہ ہو
شراب عشق میں رقصاں ہو رنگ آزادی
جہاں حیات شہید مے مجاز نہ ہو
ہر ایک لفظ میں پنہاں صداقت دل ہو
تپش حیات کی محروم سوز و ساز نہ ہو
جہاں نہ نذر بیاباں ہو آبجوئے حیات
جہاں کہ نفس تخیل سے بے نیاز نہ ہو
اسی بہشت میں میرے وطن کو کر بیدار
مرے خدا وہ کبھی محو خواب ناز نہ ہو

☆☆☆

سنوریتا

عزیز احمد

(سان ریمو۔اطالوی ریویرا۔گرمیوں کے موسم میں سرشام سمندر کے کنار)

سنوریتا نے کہا "سچ کہنا
اور کس کس سے یہی تم نے کہا"
رُک گیا میں تو کہا "پھر خاموش؟
ایک دو جام میں اتنے مدہوش"
ان کی آنکھوں کو جو دیکھا تو شرارت کی جھلک
اور ہونٹوں پہ وہی برق تبسم کی چمک
جسم میں تازگی و عطر و نفاست کی مہک
ہاتھ کو چوم کے میں نے یہ کہا
ہے یہ الزام زار بے جا سا
مئے گلفام کو کیوں کرتی ہیں ناحق بدنام
ہیں خطا کار تو ہیں آپ کی آنکھوں کے جام
آپ کے حسن سے سرشار ہوں میں

کیجے انصاف خطا وار ہوں میں؟"

سنوریتا نے کہا "سچ کہنا

اور کس کس سے یہی تم نے کہا؟

ایسے جملوں کی تو شاید تمہیں عادت سی ہے

ہاں تمہیں ہر کس و ناکس سے محبت سی ہے

ہے سبھی مردوں کی عادت جو یہی

کاش اک تھوڑی سی جدت ہوتی"

پھیلتی جاتی تھی تاریکی شام

دست نازک کولیا میں نے تھام

مڑ کے دیکھا تو کوئی اور نہ تھا

اس کے رخساروں کو جھک کر چوما

پھر کہا "مجھ کو ترے حسن فروزاں کی قسم

تیری آنکھوں کی، ترے کاکل پیچاں کی قسم

اس خموشی میں سمندر کے ترنم کی قسم

تیرے ہونٹوں پہ ملامت کے تبسم کی قسم ......"

میں ابھی اور بھی قسمیں کھاتا

اس تبسم نے مگر روک لیا

سنور یتا نے کہا "سچ کہنا

اور کس کس سے یہی تم نے کہا۔"

☆☆☆

نظم ''خراب آباد'' ایک جائزہ
The Waste Land

میر مجاہد علی

"The waste land" ''خراب آباد'' ٹی ایس ایلیٹ کی مشہور نظم کا ترجمہ کر کے عزیز احمد نے اردو ادب کو اور اردو نظم کو ایک نیا راستہ بتلایا ہے۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں انگریزی اور امریکی ادب میں بنیادی طور سے زوال پذیر' ناپائیدار لیکن خاصا مقبول ادبی رجحان 'امیجزم' منظر عام پر آیا۔ انگریزی فلسفی شاعر اور ادبی نقاد اسے ''برگساں'' کا شاگرد ''ٹی ای ہوم'' اور امریکی شاعر اور نقاد ''ازرا پاؤنڈ'' اس ادبی رجحان کے فنکار اور نظریہ ساز تھے۔ ۱۹۰۶ء میں ''ہوم'' نے دبستاں امیج نیشن کی بنیاد رکھی اور ۱۹۱۴ء میں ''ازرا پاؤنڈ'' نے ایک مجموعہ کا نام ''امجیث'' شائع کیا۔ جلد ہی ازرا پاؤنڈ کی اس تحریک میں شامل ہونے والے نوجوان شعراء میں ڈی ایچ لارنس، جیمس جوائس اور ٹی ایس ایلیٹ کو میدان ادب میں غیر معمولی شہرت ملی۔

The waste land ٹی ایس ایلیٹ کی ایک مشہور نظم ہے جسے عزیز احمد نے ایلیٹ کی اجازت سے ان کی اس عظیم الشان نظم کا ترجمہ کیا اور اس ترجمے کو انہوں نے ایلیٹ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اردو میں یہ ترجمہ ''خراب آباد'' کے عنوان سے رسالہ اردو جنوری ۱۹۲۸ء میں شائع کیا تھا۔

جنگ عظیم کے بعد یورپ جس سیاسی اور معاشی کشمکش میں مبتلا تھا اس کا اثر یورپ کے ادب پر براہ راست پڑ رہا تھا۔ شاعری محض بے کاری کا مشغلہ نہیں رہی بلکہ ایک مجروح تمدن کی دردناک داستان تھی۔ گذشتہ جنگ سے کہیں زیادہ ہولناک خطرہ آنے والی جنگ کا ہے فضا میں ہر طرف بے اطمینانی سی تھی اور

یہی بے اطمینانی یورپ کی جدید شاعری میں بھی نظر آتی تھی

انگلستان، یورپ کے دوسرے ممالک کے مقابلے میں کس قدر قدامت پسند ہے جدید تحریکیں یہاں دیر میں پہنچتی ہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ جب یہ تحریکیں یہاں پہنچ جاتی ہیں تو انگریزی شاعری کے رنگ میں رنگ کر عجیب و دلکش شاہکاروں کی شکل میں ظاہر ہوتی ہیں ۔ جنگ عظیم کے بعد سے مختلف شاعروں کے کلام میں بے چینی کے اثرات موجود تھے لیکن یہ زیادہ تر ذاتی تھے، کوئی انقلاب انگیز تحریک ان کی تہ میں کام نہیں کر رہی تھی جنگ عظیم کے بعد کے مشہور شعراء مسٹر جان مسفیلڈ، رابرٹ برجس، انگریزی شاعری کی کہنہ روایات کو برقرار رکھنے پر تلے ہوئے تھے۔ جزائر برطانیہ کا سب سے شاعر ڈبلیو بی ییٹس، ایک بالکل مختلف پیغام لے کر آیا تھا لیکن اس کا پیغام اپنی مادر وطن آئرستان کے لئے تھا۔ اس کے الفاظ اور خیالات سلجھے ہوئے تھے اس کی شاعری میں درد تھا جوش نہیں تھا۔

نظم سے پہلے بے چینی کی لہر نثر میں دوڑ گئی اور تین مشہور نثر نگاروں کے ناولوں میں یورپ کی درد انگیز داستان، سرمایہ داری اور خونریزی کے خلاف ایک نیم مجنونانہ صدائے احتجاج بلند ہوئی۔ جس میں جائس، آلڈوس ھکسلے، اور ڈی ایچ لارنس کی کہانیوں اور ناولوں سے انگریزی ادب میں اس جدید تحریک کی نشو ونما ہوئی جو روس میں 'بخارن' اور شلوخوف، جرمنی میں طامس مان، فرانس میں آندرے بریتوں، لوئی ایراگون وغیرہ کی کوششوں سے ایک خاص شکل اختیار کر رہا تھا۔ اور سرمایہ داری اور سرمایہ پرستی کے ہولناک انجام کے تصور کو پیش کر رہا تھا اور حال کے زخموں سے مستقبل کی موت کا اندازہ کر رہا تھا اور کم و بیش کہیں کھلم کھلا اور کہیں در پردہ اشتراکیت کی تلقین کرنے لگا تھا۔

انگریزی شاعری میں اس تحریک کو باقاعدہ پیش کرنے کا سہرا دو شاعروں کے سر ہے، ایک تو مسٹر ٹی ایس ایلیٹ، دوسرے ان کے دوست اور رفیق مسٹر ایذرا پونڈ ان دونوں کی نظموں کے ساتھ جدید انگریزی شاعری کے جسم و روح میں تبدیلی ہونے لگی۔

مسٹر ایلیٹ نے انگریزی شاعری میں اس تحریک کی ابتداء تو کی مگر وہ اس کے علم بردار نہیں رہے۔ بہت جلد وہ اس کشمکش سے تنگ آ گئے اور انہوں نے مذہب کے دامن میں پناہ لے لی۔ انگلستان کی نئی پود ان کی حال کی شاعری کو ردعمل اور پستی کی شاعری سمجھتی ہے مگر ان کی ابتدائی شاعری کی عظمت ان کی شہرت اور انگریزی ادب میں ان کی حیثیت قائم رکھنے کو کافی ہے۔ انکی یہ نظم ہر اعتماد سے انگریزی شاعری میں بیسویں صدی کی بہترین پیداوار کہی جاسکتی ہے یہ اس غیر معمولی ذہنی کشمکش کا نتیجہ ہے جب وہ موجودہ دنیا کے

ہنگامے کو اور تباہی کے منظر کو دیکھنے' سمجھنے' اور سلجھانے کی کوشش کر رہے تھے ان کے ذہن میں ایک کشمکش سی تھی کہ کس کا ساتھ دیں' پرانی دنیا کے پرانے اصولوں کو اختیار کریں یا اشتراکیت اور جدید تحریکوں کے ساتھ ہو جائیں جس طرح انقلاب فرانس کے بعد ایک اسی قسم کی کشمکش میں مبتلا رہنے کے بعد ملک الشعراء انگلستان 'ولیم ورڈ سورتھ' نے ایک 'فطری مذہب' میں پناہ لی۔ اسی طرح اس ہنگامے سے تھک کر' اور جوش و امید کے فقدان کے باعث مسٹر ایلیٹ نے عیسائی مذہب میں پناہ لی۔ خراب آباد اس اعتراف شکست' سے پہلے کی نظم ہے اور ان کی غیر معمولی ذہنی کشمکش کا آئینہ ہے جس میں بیسویں صدی کی ذہنی کشمکش منعکس نظر آتی ہے۔

مسٹر جان اسٹریچی مشہور انگریز عالم معاشیات لکھتے ہیں

''اس میں کوئی شک نہیں کہ آخری چند سال کے عرصہ میں شاعروں کا ایک نیا گروہ اٹھ کھڑا ہوا ہے یہ لوگ باوجود انگریزی ادبیات کی مکمل تحصیل و تاثر کے ایک بالکل نئی نوع سے ہیں اور اب تک انگلستان میں جن جن انواع کی شاعری نے نشو و نما پائی ہیں ان سب سے بے حد مختلف ہیں وہ شاعری کے پرانے اصول کی پابندی ناممکن سمجھتے ہیں۔ شاعروں کے اس مکتب کی سب سے زیادہ اہم پیداوار مسٹر ٹی ایس ایلیٹ کی نظم جو ایک حساس طبیعت پر اپنے پورے نظم معاشرت کے انحطاط کے ردعمل کا ایک غیر معمولی نمونہ ہے نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ یہ سن ۱۹۲۲ء میں شائع ہوئی اور اس زمانے میں لکھی گئی تھی جب جنگ عظیم کے بعد یورپ کی سرمایہ داری ابتداء کے سخت ترین مراحل طے کر رہی تھی۔ خراب آباد دور جدید کی اہم ترین انگریزی نظم ہے اس نظم میں ایک قدیم طرز معاشرت (جو کبھی بہت مضبوط تھا) کے مکمل و درد انگیز انتشار کی کیفیت انتہائی وضاحت سے ظاہر ہوتی ہے۔''

اس قدر ابتدائی تمہید کے' اور نظم کا پس منظر سمجھنے' کے بعد یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم کی ہئیت کے متعلق کچھ لکھا جائے ۔ اردو ادب کے لئے یہ نظم بالکل اچھنبے کی چیز ہوگی خود انگلستان کے لئے یہ اسلوب اور یہ نفس مضمون بالکل نیا ہے بکثرت تشریحیں اس نظم کی لکھی جا چکی ہیں اور لکھی جا رہی ہیں ۔اس نظم کا اسلوب جدید یورپی شاعری کا اسلوب ہے اس اسلوب کا سب سے بڑا اگر یہ ہے کہ ادب اور زندگی' خیال اور حقیقت کے درمیان سے پردہ اٹھا دیا جائے۔ زیادہ صاف الفاظ میں یہ کہ شاعر یا ادیب زندگی کی نقاشی بھی کرتا جائے اور ساتھ ہی ساتھ بے تکلفی سے ان خیالات کو بھی بیان کرتا جائے جو اس کے دل میں پیدا ہوتے جاتے ہیں کیونکہ زندگی کے مطالعے میں شاعر کی نظر کو بہت کچھ اہمیت حاصل ہے۔ شاعر کی نظر زندگی کو ایک خاص رنگ میں دیکھتی ہے۔ شاعر محض دیکھتا ہی نہیں ہے محسوس بھی کرتا ہے۔ اب

تک شاعری کا اصول یہ رہا تھا کہ نظر اور احساس کو دو مختلف شعبوں میں الگ الگ رکھا جائے۔ جدید شاعری اس اصول کے خلاف ہے۔ نظر اور احساس ایک دوسرے پر منحصر ہیں' وہ زندگی کو مل کر دیکھتے ہیں اور مل کر محسوس کرتے ہیں۔ بس ضرورت اس امر کی ہے کہ نظر اور احساس کے درمیان جو پردہ تھا وہ گرا دیا جائے۔ شاعر جو دیکھے اور جو محسوس کرے بلالحاظ ترتیب وتشریح بیان کرتا جائے۔

یہ تو جدید یورپی شاعری کا عام اسلوب تھا جو بعض حلقوں میں مثلاً فرانس کے بالائے حقیقت (Surrealist) طبقہ میں انتہا کو پہنچ گیا ہے' مسٹر ایلیٹ کے ہاتھوں میں یہ اسلوب ایک خاص صورت اختیار کر لیتا ہے ان کا تخیل اکثر مثالیت (Symbolis) کے مراحل سے گذرتا ہے اور زندگی کو 'مثالوں' میں دیکھتا' سمجھتا اور پیش کرتا ہے۔ اس رجحان کا باعث بڑی حد تک ان کا وسیع مطالعہ ہے وہ کئی زبانوں کے ادب پر عبور کامل رکھتے ہیں اور مختلف مذاہب کا انہوں نے کافی مطالعہ کیا ہے ان کی نظم ایک مکمل 'مثال' ہے جو کئی چھوٹی چھوٹی مثالوں سے تعمیر ہوئی ہے۔

قبل اس کے کہ نظم کو پڑھیں اس کے پس منظر کو سمجھ لینا ضروری ہے۔

سب سے پہلے تو یہ کہ نظم کی 'مثالیت' کا دارومدار مس ویسٹن (Miss Weston) کی کتاب (From Ritual ro Romance) بڑی حد تک ہے۔ دوسری کتاب جس کا اثر اس نظم کی تعمیر پر پڑا ہے۔ سر جیمز فریزر (Sir James Frazer) کی کتاب Golden Bough ہے ان دونوں کتابوں میں اس موضوع پر بحث کی گئی ہے کہ قدیم ترین زمانے میں قدیم لوگوں کے تخیل میں جاڑے میں آفتاب کی حرارت کے کم ہو جانے اور پھر گرمی میں حرارت اور آفتاب کی قوت کے فروغ کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ قدیم علم الاصنام میں کئی قصوں کا دارومدار اسی تخیل پر ہے کہ سرما میں آفتاب کمزور ہو جاتا ہے اور زمین مردہ سی ہو جاتی ہے گرمی کے موسم میں پھر آفتاب میں گرمی آجاتی ہے اور دنیا میں نئے سرے سے زندگی شروع ہوتی ہے مس ویسٹن کا نظریہ یہ ہے کہ موت اور قیامت کا تخیل اسی قدیم تخیل پر مبنی ہے قدیم مصری لوگ آفتاب دیوتا کی موت' اور نئی زندگی کا تہوار مناتے تھے اس تہوار میں بہت سی جنسی نشانیاں بھی ہوتی تھیں یہی تخیل عیسائی مذہب میں موت اور قیامت کے تصور کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ہم میں سے اکثر قیامت کے دن آفتاب کی حرارت کے تصور' نئی زندگی' اور برہنہ (جنسی خیالات کا اثر) اٹھ کھڑے ہونے کے تخیل سے واقف ہیں یہ تخیل' قدیم صنم پرستوں میں پیدا ہوا اور یہودیت اور عیسائیت کے منازل سے ہوتا ہوا پہنچا ہے۔

مسٹر ایلیٹ کی نظم اپریل میں (گرمی کے موسم کی ابتداء کے زمانے میں) شروع ہوتی ہے۔ جاڑے کا موسم (جنگ عظیم) ختم ہو چکا ہے اور دنیا قیامت کی منزل سے گذر رہی ہے۔ اپریل کا مہینہ تو ہے لیکن قیامت کی زندگی، مردوں کی زندگی ہے ہر طرف انحطاط اور زوال کا منظر پیش نظر ہے۔ اس کے بعد نظم کے مختلف حصے جدید طرز معاشرت اور جدید تمدن کے مختلف بے کیف اور دردانگیز مناظر پیش کرتے ہیں آخری حصے میں شاعر کا دل سکون تلاش کر لیتا ہے جاڑے ختم ہو چکے ہیں اگر چہ کہ زندگی ہر طرف مفلوج ہے لیکن امید کو 'شانتی' کا سہارا مل جاتا ہے یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ 'شانتی' سے مسٹر ایلیٹ کا کیا مطلب ہے، بہت سے دانشور کہتے ہیں کہ شاعر زندگی کی اس ہولناک کیفیت سے پریشان ہو کر مذہب میں پناہ لے رہا ہے اور آخر کار ہتھیار ڈال رہا ہے، بہت سے لوگ سمجھتے ہیں کہ 'شانتی' سے ان کا مطلب محض ایک طرح کی موہوم سی امید ہے۔ بعض افراد کا کہنا کہ 666 (٦٦٦) یہ شیطان اور شیطانی ٹولے کا خفیہ نشان ہے، اور یہ شیطان اس دنیا کے رہنے والے انسانوں پر بھیانک تباہی لانے والے ہیں۔ یہ ہولناک تباہی اس قدر شدید ہوگی کہ الفاظ میں بیان نہیں کی جاسکتی۔ شاعر اس بھیانک تباہی سے شانتی مانگ رہا ہے۔

اب ہم نظم کے مختلف حصوں پر ایک مختصر سی سرسری نظر ڈالیں گے تاکہ پوری نظم کا سلسلہ سمجھ میں آجائے۔

نظم گرما کی آمد اور جاڑوں کے احساس سے شروع ہوتی ہے اس کے بعد ایک اعلیٰ خاندان کی عورت جو، اب غالباً جنگ عظیم کے باعث تباہ ہوگئی اپنی زندگی کے بے لطف داستان سناتی ہے۔ اس کے بعد یورپ کی موجودہ تباہ حالت کی طرف اشارہ ہے نقشہ قیامت کا ہے، جس میں اگر آفتاب کی حرارت سے یہ سایہ مل سکتا ہے تو صرف ایک سرخ چٹان کے نیچے۔ شاعر میں جوش و جنون کا سا اثر پیدا ہوتا جاتا ہے وہ راہبری کرنا چاہتا ہے اور نہیں کر سکتا یہاں تک کہ وہ 'واگنیر' کا ایک گیت الاپنے لگتا ہے۔ اس کے بعد ''ہایا منتھ'' والی لڑکی کا قصہ چھیڑتا ہے اور ایک مفلوج احساس پر ختم ہوتا ہے پھر ایک فیشن ایبل عورت 'مادام سوسوسترس' نظم کے پردے پر نمودار ہوتی ہے جو لوگوں کی قسمتوں کا حال بیان کرتی ہے۔ ان میں سے ایک شخص 'فونیقی ملاح'، نظم میں بار بار نظر آتا ہے۔ وہ فونیقی ملاح (زمانہ حاضر کے تاجر) کی غرقابی کی پیشن گوئی کرتی ہے یہی تاجر نظم کے حصہ سوم میں مسٹر یوجے ٹی ڈس' تاجر سمرنا کی شکل میں پھر نمودار ہوتا ہے اور شاعر کو کھانے کی دعوت دیتا ہے۔ چوتھے حصے میں اسی تاجر فلیباس فونیقی' کے غرقاب ہو جانے پر عبرت کی ہے۔

مادام سوسوسترس کی پیشن گوئیوں کے بعد شاعر لندن کے ایک گھر میں ایک مجمع کا حال بیان کرتا ہے جہاں وہ اپنے ایک دوست سے ملتا ہے جس نے اپنے باغ میں ایک لاش بوئی تھی۔ شاعر اس سے پوچھتا

ہے کہ لاش سے کوئی پودا پھوٹ نکلا یا ابھی نہیں ۔ اس معمہ کا حل بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ سرمایہ دار نے مزدور کی لاش زمین میں بوئی ہے اور اس کا متوقع ہے کہ اس لاش سے درخت پھوٹ نکلے اور وہ اس درخت کا پھل کھائے ۔ یہاں نظم کا پہلا حصہ ختم ہوتا ہے۔

نظم کے دوسرے حصے کا عنوان 'شطرنج کی بازی' ہے یہ حصہ جدید معاشرت کے دو مختلف و متضاد مناظر پیش کرتا ہے پہلے حصے میں ایک امیر عورت اور اس کے ساتھیوں کی داستان اس شان و شوکت کو پیش نظر رکھ کے بیان کی گئی ہے کہ شکسپیر نے کلیوپیٹرا کی کشتی کے بیان میں استعمال کی تھی لیکن باوجود اس تمول اور چمک دمک کے یہ زندگی بالکل مردوں کی زندگی ہے' کوئی لطف نہیں' کوئی جوش نہیں' کوئی خواہش نہیں۔

دوسرا منظر ایک شراب خانہ کا ہے' جہاں معمولی مزدور پیشہ لوگ جمع ہیں۔ شراب خانے کے بند ہونے کا وقت آ گیا ہے اور شراب خانے کا مالک بار بار چلا رہا ہے 'جلدی کرو بھائی وقت ہو گیا ہے' یہ جملہ بجائے خود بہت معنی خیز ہے۔ یہ دور جدید کی مصروفیت اور دور جدید کی تباہی کا بیک وقت آئینہ دار ہے شراب خانے میں ایک عورت اپنی ہمسائی کا قصہ بیان کر رہی ہے کہ وہ اپنے شوہر کو خوش نہیں رکھ سکتی۔ اس میں انتہائی صفائی سے اور چبھتے ہوئے الفاظ میں غریب عورتوں کے قبل از وقت بڑھاپے کی تصویر کھینچی گئی ہے۔

نظم کے اس دوسرے حصے میں شاعر براہ راست معاشرت کے ان دو طبقوں کا فرق دکھاتا ہے۔ غریب اور مزدور طبقے کی بتاہی اور خستہ سامانی اور امیر طبقے کی بے لطف و بے کیف زندگی۔

نظم کے تیسرے حصے کا نام شاعر نے ''آتشیں وعظ'' رکھا ہے یہ عنوان گوتم بدھ کے مشہور 'آتشیں وعظ' کو دیکھ کر سوجھا ہے اس حصے کا منظر دریائے ٹیمز کا کنارہ ہے نظم کی ابتداء خزاں کے موسم سے ہوتی ہے۔ بہار کے تفریح کرنے والے رخصت ہو چکے ہیں اور دریا کے کناروں کی ویرانی گویا انسانی تمدن کی ویرانی کا مرقع ہے۔ ایک خیال شاعر کو دوسرے خیال تک پہنچاتا ہے اور وہ جو کچھ سوچ رہا ہے ان لاتعداد کتابوں کی روشنی میں سوچ رہا ہے جو اس نے پڑھی ہیں۔ اس کے بعد شاعر کی ملاقات سمرنا کے تاجر مسٹر یوجے ٹی دس سے ہوتی ہے یہ وہی کردار ہے جس کا پہلے حصے میں مادام سوسوسترس کی پیشن گوئی میں 'غرقاب فونیقی ملاح' اور 'یک چشم سوداگر' کے نام سے ذکر کیا گیا تھا۔ نظم کے چوتھے حصے میں مسٹر یوجے ٹیدس مکمل طور پر غرقاب فونیقی ملاح کے کردار میں ضم ہو جاتا ہے اسکے بعد شاعر نیم مرد اور نیم عورت 'ٹائرسیس (جو مرد و عورت کا مجموعہ ہے) کی شکل میں ایک ٹائپسٹ لڑکی اور اس کے خود غرض عاشق کے معاشقے کا منظر بیان کرتا ہے اس کے بعد شاعر دختران ٹیمز کے گیت سنتا ہے۔ یہ گیت اصل میں شاعر کی تخیل کے مطابق تین عورتوں کی داستانیں

ہیں جو کشتیوں میں دریا کی سیر کر رہی ہیں۔ شاعر عیش پرستی اور شہوت پرستی کی اس فضاء سے پناہ مانگتا ہے۔

چوتھے حصے میں 'یوجے ٹی دس' (یک چشم تاجر) یا فونیقی ملاح کی غرقابی کا منظر بیان کیا گیا ہے۔ یہ غرقابی گویا جدید تمدن کی سرمایہ داری اور تجارت کی غرقابی ہے۔

پانچویں حصے کی ابتداء تباہی اور بربادی کے منظر سے ہوتی ہے گویا قیامت آچکی ہے۔ شاعر ایسے مقام پر ہے جہاں، محض چٹان ہی چٹان ہے اور پانی نہیں، ہر طرف موت ہے کہیں زندگی کے حقیقی آثار نہیں۔ اس کے بعد ایک چھوٹے سے ٹکڑے میں شاعر قطب شمال کی ایک سیاح جماعت کے ایک واقعے کو مستعار لیتا ہے کہ جب سردی کی شدت، اور سفر کی زحمت سے مسافروں کی طاقت ختم ہوگئی اور حواس جواب دینے لگے تو ان کو اصل تعداد سے ایک آدمی زیادہ نظر آنے لگا اور وہ حیران تھے کہ یہ اجنبی کون ہے۔ اس کے بعد مشرقی یورپ کے ممالک کو گذشتہ جنگ عظیم نے بالکل تباہ کر دیا۔ اس کے بعد شاعر پھر پہاڑ (چٹان اور پانی) کی تلمیح کی طرف واپس پلٹتا ہے۔ بالآخر' کالے کالے بادل دور دراز ہماونت پر چھا گئے' اور پانی برسنے لگا۔ یہ گویا قیامت کے بعد مردوں کا زندہ ہونا ہے یا جدید سرمایہ دارانہ تمدن کی موت کے بعد ایک نئے تمدن کی ابتداء ہے پانی کے ساتھ گرج کی آواز سے تین سنسکرت الفاظ سنائی دیتے ہیں' دت' دیدھم' دمیت' (دے، ہمدردی، کر قابو رکھ) اور شاعر ان الفاظ کی تلمیحات میں تشریح کرتا ہے ابھی تک شاعر کو اس نئی زندگی پر اطمینان نہیں اور اس کے حواس پریشان ہیں لیکن مجبور ہو کر وہ اس نئی زندگی میں پناہ لیتا ہے۔

یہ اس نظم کا ایک مختصر سا خاکہ تھا یہ نظم جو یورپی ادب کیلئے ایک نئی اور اپنی قسم کی بالکل انوکھی چیز تھی۔ ہندوستانی شعراء اور ادباء کو اور بھی زیادہ عجیب اور مشکل معلوم ہوگی۔ اس زمانے میں جبکہ یورپ سے نئی نئی ادبی تحریکیں نکل رہی ہیں ہمارا فرض ہے کہ جس قدر جلد ہو سکے ان تحریکیوں سے اپنے ادب کو روشناس کرائیں۔

عزیز احمد لکھتے ہیں "میں مسٹر ٹی ایس ایلیٹ کا نہایت درجہ مشکور ہوں کہ انہوں نے مجھے اس قابل سمجھا اور مجھ پر اتنا اعتماد رکھا کہ اپنے اس شاہکار کے ترجمے کی مجھے اجازت دی۔ میں اپنے دوستوں' مسٹر مارٹن بلوم فلیڈ اور مسٹر جے ڈبلیو پار کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے اس نظم کے ترجمے کے سلسلہ میں تلمیحات کی تلاش اور اطالوی' لاطینی اور جرمن عبارتوں کے ترجمے میں میری بڑی مدد کی۔" (عزیز احمد کا خط ایلیٹ کے نام)

عزیز احمد کا یہ ترجمہ ان کی علمی قابلیت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ نظم میں جرمن' روسی' فرانسیسی' سنسکرت کے بے انتہا الفاظ ہیں مختلف زبانوں کے اسم خاص اور کئی کتابوں کے نام ہیں۔ شعراء کے اشعار کے ٹکڑے ہیں جو عام ترجموں کا کام کرنے والے افراد کے بس سے باہر ہیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی ایلیٹ کی نظم کا ترجمہ کیا ہے۔''خرآب آباد'' The waste land کے تعلق سے رقمطراز ہیں۔ ایلیٹ کی نظموں میں سب سے نمایاں حیثیت رکھتی ہے یہ وہ نظم ہے جسے مکمل کرنے کے بعد ایلیٹ نے اسے ازراپاؤنڈ کو نظر ثانی کے لئے دیا۔ ہاؤنڈ نے اسے کانٹ چھانٹ کر تقریبا آدھی کر دیا اور آج چار سو بتیس سطور پر مشتمل یہ نظم اسی حالت میں جدید انگریزی شاعری کی ایک شاہکار نظم کے طور پر ساری دنیا میں مشہور ہے۔ کہا جاتا ہے کہ پاؤنڈ نے اسے مشکل بنا دیا اور بہت سے مصرعے نکال دیئے جو اس کے مختلف حصوں کو جوڑنے کا کام کر رہے تھے نظم کے پانچ حصے ہیں اور ہر حصے کے بہت ٹکڑے پہلی نظر میں ایک دوسرے سے بالکل الگ نظر آتے ہیں۔ نظم کا بار بار مطالعہ کرنے سے یہ عقدہ کھلتا ہے کہ ان ٹکڑوں میں باہمی اتحاد دراصل جذبات اور موسیقی سطح پر پیدا کیا ہے۔ اس نظم میں اطالوی، جرمن، فرانسسی اور سنسکرت زبان کے شعراء کے جملے اور مصرعے اتنی کثرت سے ہیں اور اس طرح جوڑے گئے ہیں کہ نظم بھرپور تاثر پیدا کرتی ہے۔ نظم کا عنوان The weste land''خراب آباد'' اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس میں ایک ایسی دنیا کا ذکر ہے جو برباد ہو چکی ہے پھر اس بات کا تصور آتا ہے جہاں پرانے زمانے کی ایک دانشمند عالم عورت Sybil کو ایک بوتل میں بند دیکھا جاتا ہے اور جب اس سے پوچھا جاتا ہے کہ وہ کیا چاہتی ہے تو وہ یہ جواب دیتی ہے کہ 'میں' مرجانا چاہتی ہوں۔ یہ تصور ہی ساری نظم کے مرکزی جذبے کو ہمارے ذہن پر ثبت کر دیتا ہے اور ہم شدت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں کہ اس ویرانے میں زندگی ایک بوتل میں بند ہے اور اب وہ ختم ہو جانے کے سوا کچھ اور نہیں چاہتی۔ پہلے حصے کا عنوان Buriel of the dead اس کے بعد نظم شروع ہوتی ہے موسم بہار کا بیان آتا ہے۔ جس سے چوسر کی نظم کنیٹر بری ٹیلز کی طرف جاتا ہے جو انگریزی شاعری کا اولین شاہکار ہے مگر یہاں جو بہار آتی ہے جو مردہ زمین پر پھول کھلا کر اور سوکھی جڑوں میں پانی کے ذریعہ حرکت پیدا کرتی ہے پھر سرما کا ذکر آتا ہے اور پھر گرما کا ذکر آتا ہے۔

یہاں جو تاثرات جمع کئے گئے ہیں ان میں بظاہر کوئی منطقی ربط نہیں ہے پہلے یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ بات کسی ایک فرد نے کہی ہے مگر غور کرنے سے محسوس ہوتا ہے کہ موسم کے ساتھ ساتھ لوگوں کی مصروفیت بھی بدلتی ہے۔ یہ لوگ اپنے اصل نسل ہونے پر نازاں ہیں۔ کوئی پرعزم کام کرنے سے یہ لوگ ڈرتے ہیں۔ نظم میں جو عروض وہ بحر اور قافیہ کے پرانے اصولوں کو توڑتا ہے۔ مصرعے پھیلتے اور سکڑتے ہیں مگر پورے حصہ کا آہنگ برقرار رہتا ہے۔ ایک سرخ چٹان کا تذکرہ ہے جو حضرت عیسیٰ کی طرف اشارہ کرتی ہے یہ

خونی چٹان ایک سہارا ہے، جو اس برباد دنیا میں اس خرابے میں کچھ سکون اور تسکین پہنچاتی ہے ایک ماں اپنے بچے کو یاد کر رہی ہے ایک عاشق اور اس کی محبوبہ باتیں کر رہے ہیں۔

آخری حصہ غیر حقیقی شہر کا منظر پیش کرتا ہے اس کو ہم لندن کی تصویر کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس میں لندن کا پل کا ذکر ہے جو بودلیر کے Four Millante cite کی فضاء اس پر غالب ہے پھر دانتے کے جہنم کی تمام خصوصیات اس میں موجود ہے۔ ایک بھیڑ ہے جو آ جا رہی ہے اور حقیقت میں یہ مردہ ہے یہ لوگ ٹھنڈی سانس لیتے ہیں اپنے پیروں پر نظریں جمائے چلے جاتے ہیں گرجے کا گھنٹہ نو بجے کی ضرب لگاتا ہے مگر اس کی آواز بھی مردہ لگتی ہے۔ کتے کا ذکر ہے جس سے شاید ضمیر کی آواز کا مطلب ہے۔ نظم کا مرکزی کردار ایک شخص سے ملتا ہے جو جنگ میں اس کے ساتھ تھا۔ پہلی جنگ کی طرف اشارے ہیں۔ ایک لاش کو چوری چھپے دفن کرنے کی بات ہوتی ہے اور کتے کو قریب نہ آنے دینے کی تاکید ہوتی ہے نہیں تو وہ زمین کھود کر لاش کو باہر نکال دے گا۔ کتا ضمیر کی علامت ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس شہر کے لوگ کسی جرم کو پوشیدہ رکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہی دراصل جہنم ہے۔

نظم کا دوسرا حصہ جس کا عنوان A game of chess ہیں اس جہنم کی گہرائیوں میں لے جاتا ہے اور شطرنج کا کھیل اس منظر کو سامنے لاتا ہے اس حصے کے دو ٹکڑے ہیں۔ ایک ٹکڑے کے مکالمے میں think اور Nothing کل تکرار بے مقصدیت کا گہرا اثر چھوڑتی ہے۔ دوسری طرف نچلے طبقہ کی زندگی کا سین سامنے آتا ہے یہاں جنگ پر گئے ہوئے سپاہیوں کی بیویاں نظر آتی ہے یہ مصرعہ دہرایا جاتا ہے۔ Hurry up please it's time یہاں حمل گرانے کا خاص طور سے ذکر کیا جاتا ہے مرکزی کردار سوال کرتا ہے that you get married for it you don't want children?

یہ کہنا مشکل ہے کہ اس نظم کی ہر چیز پورے طور پر سمجھ میں آتی ہے مگر یہ ضرور ہے کہ ہر بار پڑھنے سے نئے معنی کی کرنیں اس نظم سے نکلتی ہے اور اس کے الگ الگ ٹکڑوں اور پھر پوری نظم کا جذباتی اثر ہمارے ذہن میں رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے۔ بادل کی گرج ایک نیا پیغام لاتی ہے پھر ہندوستان کا سین آتا ہے۔ گنگا، ہمالیہ کالے بادلوں سے ڈھکے نظر آتے ہیں اور گرج کہتی ہے داتا' دیا دموام دینا تا۔ اور نظم شانتی۔ شانتی۔ شانتی پر ختم ہو جاتی ہے۔

نظم کے پانچ حصوں میں تقسیم اس کے ڈرامائی سین اور پھر مرکزی کردار کا وجود ایلیٹ کے ڈرامائی جوہر کی نشاندہی کرتا ہے۔

☆☆☆

خراب آباد

Waste Land

از: مسٹر ٹی ایس ایلیٹ

مترجم: عزیز احمد

ا۔ مُردوں کی تدفین

☆اپریل بڑا ظالم مہینہ ہے۔
مردہ زمین پر پھولوں کی برورش کرتا ہے،
خواہش اور یاد کو یک جا کر کرتا ہے،
بے حس جڑوں کو بہار کے چھینٹوں سے جنبش دیتا ہے۔
جاڑوں نے ہمیں گرم رکھا تھا،
زمین کو فراموش کن برف سے ڈھانپ دیا تھا
اور سوکھی ہوئی جڑوں سے تھوڑی سے زندگی باقی رکھی تھی۔
لیکن بہار نے #'اشتارن برگرزی' پر سے بارش کے ایک جھونکے کے ساتھ آ کر ہمیں متحیر کر دیا
ہم درختوں کی قطار کے سیہ میں ٹھہر گئے
پھر دھوپ میں نکل آئے اور ہوف گارٹن (باغیچے) میں کافی پی اور گھنٹے بھر باتیں کرتے رہے

بین گارکانیاروسین، شتام آوس لی تاوان، اشب دوائچ
(میں، روس کی رہنے والی نہیں 'لیتھونیا' سے آئی ہوں پکی جرمن ہوں)
اور جب ہم چھوٹے تھے مہمان تھے آرچ ڈیوک کے یہاں۔
اپنے چچازاد بھائی کے یہاں وہ مجھے گاڑی میں بٹھا کر باہر لے گیا،
مجھے (اتار پر) ڈر معلوم ہونے لگا۔ اس نے کہا میری، میری،
مضبوط تھامے رہو اور ہم نیچے اترتے گئے۔
پہاڑوں میں جہاں آدمی اپنے کو آزاد محسوس کرتا ہے۔
(اب میں بہت رات گئے تک پڑھتی ہوں اور جاڑوں میں جنوب کی طرف جاتی ہوں)
یہ کون سی جڑیں ہیں جو جکڑے ہوئے ہیں
کون سی شاخیں ہیں جو اس ''پتھریلے کوڑے'' سے اُگ نکلی ہیں
ابن آدم تو نہیں بنا سکتا نہیں جان سکتا کیونکہ تو صرف شکستہ اصنام کے ایک ڈھیر کو جانتا ہے، جہاں آفتاب تیزی سے چمکتا رہتا ہے۔
☆ اور بے جان درخت اپنے سایہ میں پناہ نہیں دیتا، جھینگر کی آواز سکون نہیں بخشتی۔
اور خشک پتھر سے پانی کی صدا نہیں آتی۔
اگر سایہ ہے تو صرف اس سرخ چٹان کے نیچے
(اس سرخ چٹان کے سایہ میں آجا)
تاکہ میں تجھے کوئی ایسی چیز دکھادوں جو
تیرے صبح کے سایہ سے جو تیرے پیچھے قدم اٹھاتا آتا ہے مختلف ہے
اور تیرے شام کے سایہ میں بھی جو تجھ سے ملنے کو آبیٹھتا ہے مختلف ہے
میں تجھے مٹھی بھر خاک میں ہراس کا تماشا دکھاؤں
فرش ویت درونت
درھایمت تسو
مایں ایرش کنت
دوانکست دو؟

(تازہ ہوا چل رہی ہے
گھر کی طرف
میرے آئرستانی لڑکے
تو کہاں رک گیا ہے)
ایک سال ہوا تم نے پہلی بار مجھے، ہایاسنتھ، کے پھول دیئے تھے
لوگوں نے ہایاسنتھ کے پھولوں والی لڑکی میرا نام رکھا۔
لیکن جب ہم بہت رات گئے ہایاسنتھ کے باغ سے واپس پلٹے
تو تمہارے ہاتھ خالی نہیں تھے اور تمہارے بال بھیگے ہوئے تھے
میں کچھ نہ کہہ سکا، میری آنکھیں پتھرا سی گئیں،
میں زندہ تھا نہ مردہ، مجھے کسی بات کا ہوش نہ تھا۔
میں روشنی کے دل کو دیکھ رہا تھا خاموشی کو
اوہ انٹ لیر داس میں (خاموش اور ویران سمندر)
مادام سوسوسترس، مشہور روشن ضمیر کو سخت زکام ہو گیا تھا، پھر بھی
وہ یورپ کی سب سے عقلمند عورت سمجھی جاتی ہے
اور اس کے ہاتھ میں خطرناک تاش کے پتے ہیں۔
اس نے کہا: یہ دیکھو یہ تمہارا پتہ ہے ''غرقاب فونیقی ملاح''
(یہ اس کی آنکھیں ہیں جو، اب موتی بن گئی ہیں دیکھو!)
یہ پتہ ''بیلا ڈونا'' (حسینہ) ہے چٹانوں کی سلطانہ،
موقعوں کی مالکہ
اور یہ ''تین چوٹوں والا آدمی'' ہے اور یہ ''چکر''
اور یہ ''یکم چشم سوداگر'' اور یہ پتہ
جو بے تصویر ہے ایک ایسی چیز ہے جسے وہ اپنی پشت پر اٹھائے لئے پھرتا ہے۔
اور جسے دیکھنے کی مجھے اجازت نہیں۔
معلوم نہیں ''پھانسی *پانے والا'' کیا ہوا۔ پانی کی موت سے ڈرو۔

مجھے آدمیوں کے غول کے غول ایک حلقہ بنائے ہوئے چکر لگاتے دکھائی دے رہے ہیں؟
شکریہ: اگر تمہیں عزیزہ مسز کوئیون سے ملنے کا اتفاق ہو
تو کہنا میں خود زائچہ نامہ لے کر آتی ہوں
اس زمانے میں احتیاط بہت ضروری ہے۔

(۲) بے اصل شہر

جاڑوں کی ایک صبح کو بھورے کہر کے تلے
ایک مجمع لندن کے پل پر بہتا چلا جا رہا تھا اس قدر جم غفیر
میں نہیں سمجھا تھا کہ موت نے اتنوں کا خاتمہ کر دیا ہے۔
مختصر اور معدود آہوں میں لوگ سانس لے رہے تھے،
اور ہر شخص کی نگاہ اپنے قدموں کے آگے جمی ہوئی تھی۔
(یہ مجمع) پہاڑی پر چلا، اور پھر کنگ ولیم اسٹریٹ میں
جہاں کلیسائے سینٹ میری وول ناتھ وقت کی پابندی کرتا ہے
ایک مردہ آواز کے ساتھ، نو بجے گھنٹے کی آخری آواز پر
وہاں مجھے ایک شخص نظر آیا جسے میں جانتا تھا میں نے اسے روکا اور چلا کے کہا اسٹیٹسن۔
تم تو میلائے میں جہازوں پر میرے ساتھ تھے۔
وہ لاش جو تم نے گذشتہ سال اپنے باغ میں بوئی تھی۔
کیا اب اس میں پتیاں پھوٹ نکلیں؟ کیا وہ اس سال لہلہائے گی؟
کہیں پالے نے تو دفعتاً اس کا بستر درہم برہم نہیں کر دیا؟
☆ ارے کتے کو یہاں سے دور لے جاؤ۔ یہ آدمیوں کا دوست ہے
کہیں یہ اپنے ناخونوں سے اس (لاش) کو کھود نہ نکالے۔
تم! ہپوکریت لکتور! موں ساں بلابل۔ موں فریر
(تم! میرے ریاکار ناظر! میرے ہم ذات۔ میرے بھائی)

(۳) شطرنج کی بازی

* کرسی جس پر وہ بیٹھتی تھی، شفاف تخت کی طرح
مرمر پر چمک رہی تھی، جہاں گلاس رکھا تھا
گلشن دان میں، جس پر خوشہ دار انگور کی بیل بنی ہوئی تھی،
جس کی پتیوں سے ایک زرین کیوپیڈ جھانک رہا تھا۔
(دوسرا اپنے پر سے اپنی آنکھیں چھپائے ہوئے تھا)
سات شاخوں والے فانوس کے شعلے دوہرے ہو گئے تھے
اور میز پر روشنی ڈال رہے تھے جہاں
اس (عورت) کے جواہرات کو چمک کی روشنی سے بغلگیر ہونے کو اٹھ رہی تھی۔
جواہرات، جو اطلس کے ڈبوں سے اس کثرت کے ساتھ امڈ نکلے تھے۔
ہاتھی دانت اور رنگین گلاس کے کھلے ہوئے پیالوں میں اس کی عجیب مرکب خوشبوئیں۔
عطر، غازہ، اور سیال خوشبوئیں حواس کو بے ترتیب و پریشان
اور نگہتوں میں غرق کر رہی تھیں۔
کھڑکیوں سے آ کے فرحت بخشنے والی ہوا سے جنبش پا کے
شمعوں کے اونچے شعلوں کو فربہ کر رہی تھیں۔
شعلے جو اپنا دھواں اوپر مرصع چھت میں پھینک رہے تھے
اور مرصع چھت کی تصویر کو جنبش دے رہے تھے۔
تصویر میں لکڑی کا تراشا ہوا سمندر تانبے سے مرصع
سبز اور نارنجی رنگوں میں چمک رہا تھا جس کے گرد رنگین پتھر کا حاشیہ تھا۔
جس کی دھندلی سے روشنی میں ایک تراشی ہوئی مچھلی تیر رہی تھی۔
کہنہ آتشداں سے اوپر،
اس طرح جیسے کوئی کھڑکی کسی سرسبز منظر کی طرف کھلے

☆فلومیل، (عندلیب) (جس کو وحشی باشاہ نے اس بری طرح خراب کیا)
کی شکل تبدیل کا منظر منقش تھا۔
پھر بھی سارا صحرا اس کی مقدس آواز سے گونج اٹھا۔
پھر بھی وہ چلاتی رہی، اور اب تک دنیا اس کا تعاقب کر رہی ہے۔
ذلیل کانوں کو' جنگ۔ جنگ' کی آواز سنائی دیتی ہے۔
ماضی کے اور بہت سے افسردہ نشانات
دیواروں پر منقش تھے۔ گھورتی ہوئی شکلیں
جھکی ہوئی تھیں جھک کر محصور کمرے کو خاموش کر رہی تھیں۔
زینے پر قدموں کی چاپ سنائی دی۔ آگ کی روشنی میں، برش کے نیچے، اس کے بال
آتشیں نقطوں میں پھیل گئے۔
کبھی الفاظ بن کے چمکنے لگتے اور کبھی وحشی پن سے خاموش ہو جاتے۔
* آج کی رات میرے حواس پریشان ہیں۔ ہاں پریشان۔ میرے پاس رہو۔
مجھ سے باتیں کرو۔ مجھ سے باتیں کیوں نہیں کرتے۔ باتیں کرو۔
کیا سوچ رہے ہو؟ کیا سوچتے ہو؟ کیا؟
مجھے کبھی معلوم نہیں ہونے پاتا کیا سوچتے ہو۔ سوچو۔
میں سوچ رہا ہوں کہ ہم لوگ چوہوں کے بل میں ہیں
جہاں مردوں کی ہڈیاں گم ہو گئیں۔
یہ شور کیسا ہے؟
دروازے کے نیچے ہوا۔
'اب پھر یہ شور کیا ہے؟ ہوا کیا کر رہی ہے؟
کچھ بھی نہیں، پھر کچھ بھی نہیں۔' کیا'
تمہیں کچھ بھی معلوم نہیں؟ کچھ بھی نظر نہیں آتا؟ کچھ بھی یاد نہیں آتا؟ کچھ بھی نہیں؟ مجھے یاد ہے۔
یہ اس کی آنکھیں ہیں جو، اب موتی بن گئی ہیں۔
'زندہ ہو کہ نہیں؟ کیا تمہارا دماغ بالکل خالی ہے۔'

او او او اووہی شکسپئر والی بات۔
کتنی لطافت آمیز ہے۔
کس قدر ذہانت سے لبریز
اب میں کیا کروں؟ میں کیا کروں؟
میں اسی حالت میں میں بھاگ نکلوں گی اور سڑک پر چلوں گی
میرے بال سراسیمہ لٹکتے ہوئے اسی طرح۔کل ہمیں کیا کرنا ہے؟
کبھی بھی ہمیں کیا کرنا ہے؟
دس بجے گرم پانی
اگر بارش ہوئی تو چار بجے ایک بند موٹر
☆اور ہم شطرنج کی ایک بازی کھیلیں گے۔
بے خواب آنکھیں بند کرتے ہوئے کسی کے دروازے کھٹکھٹانے کا انتظار کرتے ہوئے۔
جب لِل کا شوہر (فوج کی) نوکری سے چھوٹ کر آنے لگا،تو میں نے کہا۔
میں نے کہنے میں مروت نہیں برتی۔میں نے خود لِل سے کہا۔
بھئی ذرا جلدی کرنا،وقت ہو چکا ہے۔
آلبرٹ آرہا ہے، کچھ تو بناؤ سنگار کر کے اپنی حالت ٹھیک کرو۔
وہ تم سے پوچھے گا کہ جو روپے اس نے تمہیں دیئے تھے۔
کہ تم اپنے لئے بتیسی خریدو۔۔اس نے دیئے تھے،میرے سامنے کی بات ہے
تمہارے سب دانت جھڑ گئے ہیں،لِل ایک اچھی سی بتسی خریدلو۔
میں قسم کھانے کو تیار ہوں اس نے کہا تھا تمہیں دیکھا نہیں جاتا
اور میں نے کہا تھا مجھ سے بھی نہیں دیکھا جاتا۔ذرا بچارے البرٹ کا خیال کرو۔
وہ چار سال فوج میں رہا ہے،وہ چاہتا ہے کہ وقت ہنسی خوشی گذرے،
اور اگر تم اس کا دل نہیں بہلاؤ گی تو اور لوگ اس کا دل بہلانے کو موجود ہیں۔
'اچھا اور لوگ میں موجود ہیں؟' وہ بولی۔میں نے کہا' ہاں ہیں تو سہی'
تو پھر میں اچھی طرح جانتی ہوں وہ کون لوگ ہیں جو مجھ پر اتنی عنایت کریں گے کہ اس کا دل بہلائیں

گے۔ یہ کہہ کر اس نے میری طرف کنکھیوں سے دیکھا۔

بھئی ذرا جلدی کرنا وقت ہو چکا ہے۔

میں بولی اگر تمہیں پسند نہیں تو صاف صاف کہہ دو۔

اگر تمہیں چننا اور پسند کرنا نہیں آتا تو دوسروں کو آتا ہے

لیکن اگر البرٹ نہیں چھوڑ کر بھاگ جائے تو محض رغبت نہ ہونے ہونے کی وجہ سے۔

تمہیں شرم آنی چاہیئے کہ تم اتنی بوڑھی معلوم ہوتی ہو، میں بولی۔ (حالانکہ ابھی وہ صرف ۳۱ سال کی ہے)

اس نے منہ بنا کے جواب دیا۔ میں کیا کروں۔

کہنے لگی یہ ان گولیوں کا اثر ہے جو میں نے پیٹ گرانے کے لئے کھائیں تھیں۔

(اس کے پانچ بچے ہو چکے ہیں اور ننھے جارج کی بار تو بالکل مرتے مرتے بچی)

ڈاکٹر نے کہا تھا کہ کوئی نقصان نہیں۔ مگر میں ابھی تک اچھی نہیں ہو سکی۔

میں نے اس سے کہا اگر آلبرٹ تمہارا پیچھا نہیں چھوڑتا تو پھر تم ہی بتاو اگر تمہیں بچے نہیں چاہیئے تو شادی ہی کیوں کی؟

بھئی ذرا جلدی کرنا وقت ہو چکا ہے۔

خیر جب، البرٹ گھر پہنچا تو گرم گوشت تیار تھا

اور مجھے بھی انہوں نے دعوت دی کہ اس کا گرم گرم مزا چکھوں ۔

بھئی زرا جلدی کرنا وقت ہو چکا ہے۔

خدا حافظ، بل، خا حافظ۔لو ، خا حافظ، لے، خا حافظ

تا۔تا۔خا حافظ۔خا حافظ۔خدا حافظ خواتین۔خدا حافظ پیاری خواتین۔خدا حافظ خدا حافظ

(۳) آتش وعظ

دریا کا خیمہ ٹوٹ گیا۔ پتی کی آخری انگلیاں۔

بھیگے ہوئے کنارے کو پکڑ کر ڈوب گئیں۔

ہوا بھوری زمین پر سے گذر رہی ہے۔ پریاں رخصت ہو چکی ہیں۔

پیاری ٹیمز ۔آہستہ آہستہ یہ کہ میں اپنا گیت ختم کرلوں۔

دریا میں اب خالی بوتلیں نظر نہیں آتیں، اور نہ سینڈوچ کے کاغذ
نہ ریشمی دستیاں، نہ دفتی کے ڈبے، نہ سگریٹوں کے سرے
اور نہ گرما کی راتوں کی کوئی اور نشانیاں۔
پریاں رخصت ہو چکی ہیں اور ان کے دوست شہر کے ڈائرکٹروں کے آوارہ گرد برخوردو صاحبزادگان
بھی رخصت ہو چکے ہیں، بلا اپنا نام ونشان چھوڑتے ہوئے۔
آب لیمان کے کنارے میں نے بیٹھ کے آنسو بہائے۔
پیاری ٹیمز آہستہ آہستہ بہہ کہ میں اپنا گیت ختم کرلوں۔
پیاری ٹیمز آہستہ آہستہ بہہ کہ نہ میری صدا بلند ہے اور نہ میرا گیت طویل۔
لیکن اپنے پیچھے ہوا کے ایک سرد تھپیڑے میں۔
میں ہڈیوں کی کھڑکھڑاہٹ کی آواز سن رہا ہوں اور ایک کھسیانی ہنسی جو ایک کان سے دوسرے کان تک
پھیلی ہوئی ہے۔
کنارے پر ایک چوہا اپنے کیچڑ سے لت پت پیٹ کو گھسیٹتا ہوا
آہستہ سے سرک کو سبزی میں چلا گیا۔
میں اس وقت گیسٹ ہاوس کے پیچھے نہر میں مچھلیوں کا شکار کر رہا تھا۔
جاڑے کی شام تھی ☆ میں اپنے بھائی بادشاہ کی تباہی
اور اس سے پہلے اپنے بادشاہ کی موت پر غور کر رہا تھا
پست نم زمین پر عریاں سفید اجسام
اور ہڈیاں جو ایک چھوٹی پست نالی میں پھینک دی جاتی ہیں
سال بہ سال محض چوہے کی دوڑان میں کھڑکھڑاہٹ پیدا کرتی ہے
لیکن اپنے پیچھے مجھے وقت بہ وقت
ہارن کی اور موٹروں کی آواز سنائی دیتی ہے جو (موٹریں)
بہار کے موسم میں *سوینی کو مسز پورٹر سے ملانے لاتی ہیں۔
چاند، مسز پورٹر، پر بڑی چمک دمک سے چمکتا ہے
اور اس کی لڑکی پر،

یہ لوگ سوڈا واٹر میں اپنے پاوں دھوتے ہیں۔
اے او سے ووآداں فاں شانتاں داں لاکو پول
(اور گنبد میں گانے والے لوگوں کی یہ آوازیں)
ٹووٹ، ٹووٹ، ٹووٹ
جگ جگ جگ جگ جگ جگ
کسی بڑی طرح زبردستی خراب کیا
تیریو
بے اصل شہر
، جاڑوں کی ایک دوپہر کو بھورے کہر میں
مسٹر یوجے نی ڈس، سمرنا کا تاجر،
داڑھی بڑھی ہوئی، جیب کشمشوں سے بھری ہوئی۔
لندن تک محصول اور کرایہ معاف۔ ہاتھ میں کاروباری کاغذات مجھ سے عامیانہ فرانسسی میں کہنے لگا
کہ اس کے ساتھ کینن، اسٹریٹ ہوٹل، میں کھانا کھاوں
اور اس کے بعد ہفتے کے ختم کی تعطیل میٹروپول میں گذاروں۔
شفق کے وقت جب آنکھیں ڈسک سے اٹھتی ہیں
اور کمر سیدھی کرنے کا وقت ہوتا ہے۔
جب انسانی انجن انتظار کرتا ہے۔
موٹر ٹیکسی کی طرح دھک دھک کرتا ہوا انتظار کرتا ہوا
میں ٹائرسیس، اگر چہ کہ زندہ ہوں اور دو زندگیوں کے درمیان دھڑک رہا ہوں۔
بڈھا مرد ہوں اور ڈھلکے ہوئے زنانے پستان رکھتا ہوں'
شفق کے وقت، شام کے وقت کو دیکھ رہا ہوں جو ملاح کو سمندر سے گھر لاتا ہے
اور ٹاپسٹ لڑکی کو چائے کے وقت گھر لاتا ہے جو ناشتے کے برتن ہٹاتی ہے،
چولہا گرم کرتی ہے اور ٹین کے ڈبوں میں سے کھانے کی چیزیں نکالتی ہے۔
کھڑکی کے باہر غیر محفوظ طور پر

اس کے خشک ہوتے ہوئے مرکب ملبوسات لٹک رہے ہیں جن کو آفتاب کی آخری شعاعیں مس کر رہی ہیں۔

صوفے پر (جو رات کو اس کا بستر بن جاتا ہے)
پاتاہوں، سلیپروں اور تہ جاموں کا ڈھیر ہے۔
میں مرجھائے ہوئے پستانوں والا بوڑھا مرد
اس منظر کو دیکھ کر باقی سے باتیں بھانپ گیا۔
میں بھی آنے والے مہمان کا انتظار کرنے لگا۔
وہ سرطان زدہ نوجوان آپہنچا۔
مکانوں کے ایک معمولی سے ٹھیکے دار کا محور۔نظر میں جرائت،
ان نیچی نظروں میں سے ایک نظر جس میں خود اعتمادی اس طرح متمکن ہے
جیسے بریڈفورڈ کے کسی لکھ پتی کے سر پر ریشمی ٹوپی۔
وہ صحیح طور پر بھانپ لیتا ہے کہ وقت بہت مناسب ہے۔

کھانا ختم ہو چکا ہے اور وہ تھکی ہوئی اور پریشان سی ہے ۔ پہلے اسے آغوش میں لینے کی کوشش کرتا ہے ۔اس کی مرضی نہ بھی سہی مگر وہ مخالفت تو نہیں کرتی ۔ سرخ ہو کے اور مکمل ارادے کے ساتھ وہ فوراً حملہ کرتا ہے ۔کسی طرح کی مدافعت، متلاشی ہاتھوں کا مقابلہ نہیں کرتی ۔نوجوان کی خود پرستی جواب کی پرواہ نہیں کرتی ۔اور وہ اس بے توجہی کو نعمت سمجھ لیتا ہے۔

(اور میں وہ ٹائرسس ہوں جو اس سے پہلے یہ سب بھگت چکا ہوں ۔ جو، اب اس صوفے یا بستر پر پیش آرہا ہے ۔ میں وہ ہوں جو تھیبس کے پاس دیوار کے کنارے بیٹھا رہا کرتا تھا اور پست ترین مردوں کے درمیان پھرا کرتا تھا)

پھر وہ (نوجوان) ایک آخری بزرگانہ قسم کا بوسہ دیتا ہے اور اپنا راستہ ٹٹولتا ہوا باہر جاتا ہے ۔ زینوں پر روشنی نہیں پاتا ایک نامکمل خیال کو گذرنے کی اجازت دیتا ہے ۔ وہ پلٹ کر لمحہ بھر آئینہ دیکھتی ہے ۔ گویا اسے اپنے عشق کی روانگی کی خبر بھی نہیں ۔اس کا ذہن اب تو یہ ہو چکا ۔اچھا ہوا کس طرح ہو تو چکا۔
*جب حسین عورت گناہ کی طرف جھکتی ہے اور اپنے کمرے میں ادھر سے ادھر اکیلی ٹہلتی ہے تو خود بخود اپنے ہاتھوں سے اپنے بال ٹھیک کرتی ہے اور گراموفون پر ایک رکاڈ رکھ دیتی ہے۔

اس راگ کی آواز میرے پاس سے ہوتی ہوئی لب آب تک پہنچی۔ پھر اسٹریلڈ سے ہوتی ہوئی کوئین وکٹوریا اسٹریٹ تک۔ اے شہر، شہر میں اکثر سنتا ہوں۔ لوود، ٹیمز اسٹریٹ، میں ایک شراب خانے کے پاس ایک باجے کی گنگناتی ہوئی دلپذیر آواز اور (شراب خانے کے) اندر سے کھنکھناہٹ کی اور باتوں کی آواز جہاں ماہی گیر دوپہر کو ستاتے ہیں۔ جہاں کلیسیائے، میگنس مارٹر، کی دیواریں کلیسیائی سفید و زرین رنگ کی ناقابل بیان عظمتوں سے آراستہ ہیں۔

(دختران ٹیمز کے گیت)

دریا کو پسینہ آرہا ہے
تیل اور تارکول
کشتیاں بہہ رہی ہیں
پانی کی بدلتی ہوئی رفتار کے ساتھ
چوڑے
سرخ بادبان
زمین کی طرف وزنی مستول پر لٹک رہے ہیں۔
کشتیاں دھو رہی ہیں
بہتے ہوئے شہتیروں کو
گرین وچ، تک پہنچ گئی ہیں
آئل آف ڈاگس، کے پاس سے گذرتی ہوئی
وے ٹیالالا لے یا
والالا لے ٹیالالا
الزبتھ اور لسسٹر
کھیتے ہوئے پتوار
عرشہ ایک سنہری سیب
بن گیا ہے
سرخ اور زرین

پانی کی تیز اکھان

دونوں کناروں سے جاٹکرائی

جنوب ومغرب کی ہوا

پانی کی دھار پر بہالائی

گھنٹیوں کیا آواز کو

سفید برج

وے یَالالا۔ لی آ

والالالے یَالالا

ٹرام گاڑیاں اور غبار آلود درخت

ہائی بری، میں میں پیدا ہوئی۔ رچمنڈ اور کیو نے مجھے بگاڑا۔

رچملڈ کے قریب ٹانگیں اٹھا کے

ایک تنگ ناؤ کے عرشے پر میں چت لیٹ گئی

میرے قدم، مورگیٹ، میں ہیں اور میرا دل میرے قدموں کے نیچے

اس واقعہ کے پیش آجانے کے بعد وہ رد یا اور نئے سرے سے زندگی بسر کرنے کا وعدہ کیا۔ میں نے کچھ نہیں کہا، میں کیوں نہیں نہیں کرتی؟

مارگیٹ، کی ریت پر

میں نہیں کا سلسلہ

نہیں سے ملاسکتی ہوں۔

میلے ہاتھوں کے ٹوٹے ہوئے ناخن۔ میرے گھر والے، غریب گھر والے کسی چیز کے متوقع نہیں

لالا

*پھر میں قرطاجنہ پہنچا

جلن جلن جلن جلن

پرماتما تو مجھے کھینچ کر باہر نکال رہا ہے

پرماتما تو کھینچ رہا ہے

جلن

(۴) پانی کی موت

فلیباس فونیقی، جسے مرکے دو ہفتے ہو گئے
بگلوں کی آواز بھول گیا، اور گہرے سمندر کا تموج اور اپنا نفع نقصان۔
سمندر کے اندر سے ایک دھار
اس کی ہڈیوں کو سرگوشیوں میں چن لے گئی
جب اس کا جسم بلند ہوتا اور پھر ڈوب جاتا (تو گویا) وہ اپنے بڑھاپے اور جوانی کی منزلوں سے پھر گزر رہا تھا۔ گرداب میں داخل ہونے سے پہلے۔
یہودی یا غیر یہودی
تم جو کشتی کی ناخدائی کرتے ہو اور ہوا کی طرف دیکھتے ہو۔ فلیباس کے حال سے عبرت حاصل کرو جو کبھی تمہاری طرح وجیہ اور بلند قامت تھا۔

(۵) گرج نے کیا کہا

پسینے سے شرابور چہروں پر سرخ مشعل کی روشنی کے بعد باغوں میں سرد، کپکپاتی ہوئی خاموشی کے بعد پتھریلے مقامات میں تکلیف اٹھانے کے بعد پکارنے اور چلانے اور قید اور محل سرا اور موسم بہار میں دور دراز پہاڑوں پر گرج کی صدائے بازگشت کے بعد وہ جو زندہ تھا سو مر گیا۔
اور جو زندہ ہیں وہ اب مر رہے ہیں۔ کسی قدر صبر کے ساتھ، یہاں پانی نہیں صرف چٹان ہی چٹان ہے چٹان ہے اور پانی نہیں اور ریت کی سڑک ہے۔
سڑک جو پہاڑوں پر بل کھاتی ہوئی جاتی ہے۔ چٹانوں والے پہاڑوں پر جن میں پانی نہیں۔
اگر پانی ہوتا تو ہم رک جاتے اور پی لیتے
مگر چٹان پر کوئی رک نہیں سکتا اور سوچ نہیں سکتا
کاش چٹان میں کچھ پانی ہوتا
چٹان جو مردہ پہاڑ کے دانتوں کا ہڈی والا جبڑا ہے جس سے وہ تھوک نہیں سکتا۔
یہاں نہ کوئی کھڑا ہو سکتا ہے نہ لیٹ سکتا ہے، نہ بیٹھ سکتا ہے، پہاڑوں میں خاموشی تک نہیں

خشک اور بانجھ گرج کی آواز آتی ہے اور پانی نہیں برستا
پہاڑوں میں تنہائی تک نہیں
مٹی کے شکستہ مکانوں کے دروازوں سے
خشمگیں چہرے ناک بھوں چڑھا رہے ہیں۔ کاش پانی نہ ہوتا
اور چٹان نہ ہوتی
اور اگر چٹان تھی تو پانی بھی ہوتا۔ پانی بھی
ایک سرچشمہ چٹان میں ایک چشمہ ہوتا
کاش پانی کی آواز ہی ہوتی۔ تیتری
یا سوکھی ہوئی گھانس کے گیت کے بجائے چٹان پر پانی کی آواز ہوتی
جہاں 'ہرمٹ تھرش'* پائن کے درخت پر چہچہارہی ہے
ڈرپ ڈرپ ڈرپ ڈرپ ڈرپ ڈرپ ڈرپ
لیکن کہیں پانی نہیں
یہ تیسرا کون ہے جو تمہارے ساتھ چل رہا ہے
جب میں گنتا ہوں تو صرف میں اور تم ساتھ ہیں
لیکن جب نظر اٹھا کے سفید سڑک کو دیکھتا ہوں تو ایک اور شخص ہمیشہ تمہارے ساتھ ساتھ چلتا نظر آتا ہے۔
ایک بھورا لبادہ پہنے ہوئے اور سر پر کچھ اوڑھے ہوئے معلوم نہیں مرد ہے کہ عورت
لیکن بتاؤ تو سہی وہ کون ہے تمہاری دوسری جانب؟
ہوا میں یہ بلند آواز کیا ہے۔ مادرانہ گریہ وزاری کی آواز
یہ نقاب پوش مجسمے کون سے ہیں
جو ناپیدا کنار میدانوں میں جمع ہو رہے ہیں اور چٹختی ہوئی زمین پر ٹھوکریں کھا رہے ہیں
زمین پر جس کے گرد صرف افق محیط ہے۔
پہاڑوں پر یہ کون سا شہر ہے جو شفق گوں ہوا میں چیخ رہا ہے اور سنبھل رہا ہے اور پھٹ رہا ہے
گرتے ہوئے مینار، یروشلم ایتھنہ اسکندریہ
وی آنا لندن

بے اصل

ایک عورت نے اپنے لمبے لمبے کالے بالوں کو ستار کے تاروں کی طرح کھینچ کر سرگوشی کے سر میں کچھ بجایا اور چمگاڈیں، شفق کی روشنی میں معصوم صورت بنائے ہوئے گنگناتے لگیں اور اپنے پر پھڑ پھڑا کے سر کے بل کالی دیوار سے رینگ کے نیچے اترنے لگیں۔

ہوا میں مینار الٹے کھڑے تھے اور یاد دلانے والی گھنٹیاں بجا رہے تھے جن میں وہی آوازیں پنہاں تھیں جو خالی صراحیوں اور تھکی ہوئی دیواروں سے گانے گاتی ہیں۔

پہاڑوں کے درمیان اس خراب وخستہ بل میں چاند کی مدھم روشنی میں، خانقا کے قریب ویران خانقاہ جو محض ہوا کا مسکن ہے۔ پامال قبروں پر گھانس گانے گاتی ہے۔

خانقاہ میں کھڑکیاں نہیں، دروازہ ہلتا ہے۔ سوکھی ہوئی ہڈیاں کسی کو نقصان نہیں پہنچا سکتیں۔ صرف ایک مرغ چھت کے نیچے کھڑا ہوا

کوکوری کو کوکوری کو (ککڑوں کوں۔ ککڑوں کوں)

بجلی کی چمک میں بانگ دے رہا ہے پھر ایک بھیکا ہوا جھونکا پانی برساتا ہوا۔

* گنگا سوکھ گئی اور مرجھائی ہوئی پتیاں

پانی کا انتظار کرنے لگیں اور کالے کالے بادل

دور دراز، ہماونت، پر چھا گئے

جنگل سمٹ گیا اور جھنجھلا کے خاموش ہو گیا

تب گرج نے کہا

دا

دت۔ ہم نے کیا دیا

میرے دوست، خون جو میرے دل کو لرزا رہا ہے

لمحہ بھر کے لئے شکست کی خوفناک ہمت

عمر بھر کی احتیاط بھی جس کی تلافی نہیں کرسکتی اس کی اور محض اس کی وجہ سے ہم زندہ رہے

یہ وہ چیز ہے جو ہماری موت کی دستاویز میں نہیں مل سکتی اور نہ ان یادگاروں میں جن پر محسن مکڑی نے جالا تن

دیا ہے اور نہ ان میں جن پر کی ثبت شدہ مہر دبلے پتلے وکیل نے توڑی ہے۔ ہمارے خالی کمروں میں

دا

دیدھم۔ میں نے دروازے میں ایک بار کنجی کے گھومنے کی آواز سنی۔ صرف ایک بار گھومنے کی آواز۔ ہم کنجی کا تصور کر رہے ہیں ہم میں سے ہر ایک اپنے اپنے قید خانے میں کنجی کا تصور کر رہا ہے ہر شخص قید خانے کو تسلیم کر لیتا ہے۔ محض رات کے وقت صرف اترتی ہوئی فضائی خبریں

*ایک لحمہ کے لئے شکستہ 'کیریولانس' کو زندہ کر دیتی ہے۔

دا

دمیت۔ کشتی نے شگفتگی سے (اثبات میں) جواب دیا۔ ان ہاتھوں کے لئے جو بادباں اور پتواروں کو سنبھالنے میں مشاق تھے سمندر ساکن ہو گیا۔ تمہارا دل بھی جب اسے دعوت دی جاتی۔ شگفتگی سے جواب دیتا اور سنبھالتے ہوئے ہاتھوں میں اطاعت سے دھڑ کنے لگتا............

میں کنارے پر بیٹھتا

مچھلیوں کا شکار کر رہا تھا، میرے پیچھے بنجر میدان تھا، میں کم سے کم اپنی زمین کو تو درست کرلوں

لندن کا پل گر رہا ہے، گر رہا ہے

پائے سکوزے نل فو کو کے لی انی نا،

کواندوفیام چیو کیلی دون۔۔۔ اے سارس، سارس

(تب وہ اس آگ میں غرق ہو گیا جس اسے جلادی رہی تھی میں سارس کب بن سکوں گا؟ اے سارس ،سارس)

*لی پرانس دا کی تین آلاترا بولی

(شہزادہ اکی تین شکستہ مینار پر)

یہ ٹکڑے میں نے اپنے ویرانے کے پاس جمع کئے ہیں

کیوں اب تو میں تمہارے قابل ہوں۔ ہیئرونے مو، پھر پاگل ہو گیا

دت۔ دیدھم۔ دمیت

شانتی شانتی شانتی

☆☆☆

چاند سے خطاب

(دسمبر 1929ء نیرنگ خیال لاہور)

(شیلے کی نظم کا ترجمہ)

عزیز احمد

اے قمرائے بادیہ پیمائے صحرائے فلک
شاید اس تنہا فلک گردی سے اب تو تھک گیا
بزم انجم میں ترا ہمدم نہیں رہبر نہیں
یعنی ہر کوکب ہے ناجنس اور جسم بے ضیا
آب چوں درروغن افتدنا لہ خیزد از چراغ
صحبت ناجنس باشد باعث آزارہا

نغمۂ الفت

بائیرن

عزیز احمد

(۱)

نبات حسن میں کوئی نہیں جواب ترا
کسے نصیب فسون جہاں خراب ترا
یہ سطح بحر پہ جو خاموشی سی طاری ہے
ہوا کی روح میں مستی سی ایک ساری ہے
نبات بحر کی خاموشی سحر کاری ہے
کہ سیل نغمہ ء امواج آج جاری ہے
مگر ہے اس سے کہیں دلربا رباب ترا

(۲)

قمر کا نور جو پھیلا ہوا ہے آج کی رات
سکون بحر میں محشر بپا ہے آج کی رات
کشش سے نور کی اٹھتی ہیں دلربا موجیں
شراب عشق سے مخمور ،فتنہ زا موجیں
اسی طرح سے مرے دل کی جانفزا موجیں
تجھے ستاتی ہیں الفت کا ماجرا موہیں
کہ میری روح میں ہیجان سا ہے آجکی رات

☆☆☆

عذرِ نگاہ

ہمایوں، جولائی ۱۹۳۳ء

عزیز احمد

نگہ نے ہو کے تجھے بے قرار دیکھا ہے
تڑپ کے دل نے بصد اضطراب دیکھا ہے
جمال عارض گلگوں پہ خواب کا وہ اثر
نگہ نے بن کے دل بے قرار دیکھا ہے
فسون حسن پہ کیف شباب کا وہ اثر
کہ دل نے ہو کے سراپا شرار دیکھا ہے
وہ خواب ناز مجھے یاد ہے کہ میری طرح
قمر نے ہو کے تجھے دل فگار دیکھا ہے
قصور کیا ہے بتا پھر مری نگاہوں کا
جو بے خودی میں تجھے بار بار دیکھا ہے
مری نظر میں ابھی تک ہے روکش فردوس
وہ باغ جس میں تجھے ایک بار دیکھا ہے

فضا بہار کی رنگینیوں میں ڈوب گئی
تجھے جو اے گل شیریں عذار دیکھا ہے
گل شگفتہ نے تجھ کو نگاہ حسرت سے
بکورئ دل و چشم ہزار دیکھا ہے
ترے جمال کو خود تیرے عکس نے لب آب
لرز کے کیف سے دیوانہ وار دیکھا ہے
قصور کیا ہے بتا پھر مری نگاہوں کا
جو بے خودی میں تجھے بار بار دیکھا ہے
تری نمود میں شاعر کی چشم روشن نے
شراب حسن کا کیف و خمار دیکھا ہے
خطوط و رنگ کی معراج کو مصور نے
ترے جمال کو آئینہ دار دیکھا ہے
کوئی مجسمہ ء مرمریں سمجھ کے تجھے
صنم تراش نے بے اختیار دیکھا ہے
جمال شاہد فطرت نے ہوکے خود مفتوں
تیرے جمال کو آئینہ دار دیکھا ہے
قصور کیا ہے بتا پھر مری نگاہوں کا
جو بے خودی میں تجھے بار بار دیکھا ہے

☆☆☆

بحضور حضرت باری

ہدیۂ دل

نیرنگ خیال فروری، مارچ 1930ء

عزیز احمد

خفتہ تابندہ گہر اندر صدف ۔۔۔ واں صدف درسینۂ دریا نہاں
غوطہ زن خواہد کند آں راہدف ۔۔۔ میر سدور قعر بحر بیکراں
گوہر تابندہ راباز آورد
تحفہ در پیش سلطانے برد
می زنم من غوطہ دردریائے دل ۔۔۔ زانکہ آں بحر یست در ہادر کنار
گوہر تابندۂ دریا ئے دل ۔۔۔ می کنم نذرت شہ والا تبار
رب من آقائے من ، مولائے من
کن قبول ایں لولوے لالائے من

☆☆☆

اِلتجا

عزیز احمد

ایک ذرا چھیڑ تو دے تشنۂ مضراب ہے سا ز
ایک مدت سے ہے خاموش رباب ہستی
کروٹیں لیتا ہے رہ رہ کے شباب ہستی
حامل قصۂ غمگین ہے کتاب ہستی
آگا دامنِ ساحل سے حباب ِ ہستی
ایک ذرا چھیڑ تو دے تشنۂ مضراب ہے ساز
جلوۂ ہوش کو بیگانہ بنانے والے
زندگانی کو ایک افسانہ بنانے والے
حسن کی شمع کو پروانہ بنانے والے
مطرب روح کو مستانہ بنانے والے
ایک ذرا چھیڑ تو دے تشنۂ مضراب ہے ساز
موج زن دل میں ہے ارمان تمناؤں کا

طالب نور ہے ایوان تمناؤں کا

پرزے پرزے ہے گریبان تمناؤں کا

نہیں ملتا کوئی عنوان تمناؤں کا

ایک ذرا چھیڑ تو دے تشنۂ مضراب ہے ساز

نغمے بیچین ہیں مدہوش بنانے کے لئے

بزم ہستی کو بلانوش بنانے کے لئے

شاخ امید کو گل پوش بنانے کے لئے

منظر ہوش کو بیہوش بنانے کے لئے

ایک ذرا چھیڑ تو دے تشنۂ مضراب ہے ساز

☆☆☆

پیکرِ تصویر

(کسی کی تصویر دیکھ کر......)

نیرنگ خیال لاہور ڈسمبر 1929ء

عزیز احمد

عیاں لفظوں میں سرِ پیکرِ تصویر کیوں کر ہو　　صحیفہ حسن کا منت کشِ تفسیر کیوں کر ہو
ترے جلووں کے آگے بے نیازوں نے جبیں رکھدی　　جہانگیری سے عاری حسن کی تاثیر کیوں کر ہو
نہاں تصویر کی ہر جنبشِ پنہاں میں تو خود ہے　　بتادے پھر تیری ، تری تصویر کیوں کر ہو

تجھے ڈھونڈھا جہانِ رنگ و بو کے رہگزاروں میں
تجھے پایا خیالستاں کی دلکش نوبہاروں میں

مرے سینے میں آ حسن و الم کی داستاں ہو کر　　جلادے حسنِ کامل دل کو برقِ جانستاں ہو کر
تجھے معلوم کیا؟ میں کون ہوں کیا ہوں کہاں ہوں اب　　چراغِ کشتۂ محفل ہوں اُٹھتا ہوں دھواں ہو کر
مرا دل بے زباں ہے بے زباں تصویر تو بھی ہے　　کریں خاموش باتیں لے زبانوں کی زباں ہو کر

پھر اپنی راز کی باتیں شہیدِ راز ہوجائیں
جلیں سوز دروں سے سازِ بے آواز ہوجائیں

☆☆☆

پیارے چاند

ادبی دنیا لاہور جون 1941ء

عزیز احمد

دل پہ مرے بھی نور کی ہلکی ہلکی بارش کردے چاند
ظلمت کے اس کاشانے میں ایک اجالا بھردے چاند
درکا تو اک منبع ہے اور میرا کلبہ تیرہ وتار
یاس کے بادل جس کے اندر پیہم چھائے رہتے ہیں
ظلمت کے اس کاشانے میں ایک اُجالا بھردے چاند
دل پر مرے بھی نور کی ہلکی ہلکی بارش کردے چاند!
مایوسی کا جادو سارا تاریکی کا سارا پردہ
چاڑدے اس کو توڑدے اُس کو، میرے پیارے پیارے چاند
پھوٹ پھوٹ کر تیری کرنیں چپکے سے آجاتی ہیں
ساری زمیں پر سارے جہاں پر نرمی سے چھاجاتی ہیں
درکا پردہ ہے آویزاں ' ساری فضامیں کیسی پھبیاں
خواب کی دیوی چاندنی بن کر گوحافلک سے اُتری ہے
اس کی لپٹ میں ہراک شے کو حاصل ہو اک کیف وسرور

سب دنیا ہے نور کا مخزن، میرا کلبہ تیرہ و تار
ظلمت کے اس کاشانے میں ایک اُجالا بھر دے چاند!
ہر اک کو حاصل ہے اک کیفِ سکون روح و قلب
ہر اک شے ہے راحت میں آرام نصیب اور محو خواب
اس پھیلے سیماب رواں میں خار بیاباں باغ کے بھول
حل ہو جانے کے شوق میں جیسے جگ کو بھول کے سوئے ہیں
ایسا سماں ہے پھر بھی میرا دل بے چین ہے اور بیتاب
دل پہ مرے بھی نور کی ہلکی ہلکی بارش کر دے چاند
ایسے سمے میں سوئے سوئے چاندنی گم ہو جاؤں میں
دھرتی چھوڑ آ کاش پہ پہنچوں جگ والوں سے کھو جاؤں میں
ایسے سمے میں مرجانا بھی ایک نیا جینا ہے چاند
درد کی دھول کو دھو کر نور کے امرت کو پینا ہے چاند
دھیان رہے یوں اڑتی اڑتی روح کوئی جب تجھ سے ملے
روح مری ہوگی تو بھی بازو پھیلا کر مجھ سے ملے
تیرے ان کالے داغوں میں اور سہی اک کالا داغ!

☆☆☆

عزیز احمد کی غزلیں

آل احمد سرور

''عزیز احمد بڑے جامع حیثیات آدمی تھے۔ ایک محقق، مترجم، نقاد، مورخ، افسانہ نگار...... ایک جامع مضمون میں ان سب پہلوؤں کا جائزہ ہونا چاہئے۔ ''سب رس'' پر ان کے مضامین ہیں جو رسالہ ''اردو'' (پاکستان) میں چھپے تھے اس لحاظ سے اہم ہیں کہ انہوں نے ''سب رس'' کے ماخذ کی تلاش کا سلسلہ فرانس کے ازمنہ وسطی کے رومانوں سے ملایا ہے۔ اُن کے تراجم میں ''بوطیقا'' (ارسطو) اور شیکسپیئر کے ڈرامے ''رومیو اور جیولیٹ'' کے علاوہ دانتے کی ''طربیہ خداوندی'' اور ابسن کے ''معمار اعظم'' کا تذکرہ ضروری ہے۔ یہ سب ترجمے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے لیم کی چنگیز خان پر کتاب کا بھی ترجمہ کیا تھا۔ آج کل اس کتاب کا ''جامعہ'' دہلی میں قسطوں میں ترجمہ شائع ہو رہا ہے۔ نیر مسعود نے بجا طور پر لیم کے عزیز احمد پر اثرات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ تراجم پر عزیز احمد کے دیباچے بھی ان کی تنقیدی بصیرت کے آئینہ دار ہیں۔

وہ عثمانیہ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد تھے۔ مولوی عبدالحق نے ان کی بڑی ہمت افزائی کی۔ مولوی صاحب نے خود مجھ سے عزیز احمد کی صلاحیتوں کا ذکر کیا تھا۔ وہ کچھ دن شاہزادی در شاہوار کے اسٹاف میں بھی رہے اور اس کے ساتھ کشمیر گئے جس کی یادگار ان کا ناول ''آگ'' ہے۔ آزادی کے بعد وہ کراچی چلے گئے اور حکومت پاکستان کے شعبہ اطلاعات سے وابستہ رہے۔ لیکن یہاں سے بددل ہو کر غالباً ۱۹۵۴ء میں لندن چلے گئے اور وہاں لندن اسکول آف اورینٹل اور افریقن اسٹڈیز سے وابستہ ہو گئے۔ ان سے میری پہلی ملاقات ۱۹۴۴ء میں اردو کانگریس، حیدر آباد میں ہوئی۔ ہم لوگ ایک دوسرے سے اس لئے

واقف تھے کہ مولوی عبدالحق نے مجھے غالباً ۱۹۴۲ء میں انتخاب جدید کا ایک مسودہ بھیجا جو عزیز احمد نے مرتب کیا تھا۔ میں نے اُس میں کچھ اضافہ تجویز کیا تھا۔ اس اضافے کے ساتھ یہ کتاب ۱۹۴۴ء میں میرے اور عزیز احمد کے نام سے انجمن ترقی اردو نے شائع کی۔ عزیز احمد نے میری کتاب ''نئے پرانے چراغ'' پر ''سوغات'' بنگلور میں تبصرہ بھی شائع کیا۔

کراچی سے بھی وہ خط لکھتے رہتے تھے۔ ان سے دوسری اور آخری ملاقات ۱۹۷۰ء میں ماسکو میں ہوئی۔ میں یہاں انٹرنیشنل اور ینٹلسٹس کانفرنس میں ہندوستانی وفد کے ساتھ گیا تھا۔ عزیز احمد لندن کے ایک وفد کے ساتھ آئے تھے جس کے سربراہ پروفیسر فلپس تھے اور جس میں آر۔ ایس۔ شرما اور متین زبیری بھی شامل تھے۔ یہیں انہوں نے بتایا تھا کہ اب ان کا میلان تاریخ کی طرف ہو گیا ہے اور اب وہ ادب کی بجائے تاریخ پر اپنی ساری توجہ مرکوز کرنا چاہتے ہیں۔ انہوں نے یہ بھی اشارہ کیا تھا کہ وہ کناڈا میں مستقل قیام کا ارادہ رکھتے ہیں۔ غالباً سال بھر بعد وہ وہاں چلے گئے۔ میں جب ۱۹۷۰ء۔ ۱۹۶۹ء) میں شکاگو میں تھا تو واپسی پر کناڈا جانے اور عزیز احمد سے ملنے کا بھی خیال تھا۔ عزیز احمد نے اپنے یہاں قیام کی دعوت بھی دی تھی مگر مجھے مانٹریال سے جلد لندن پہونچنا تھا اس لئے ٹورنٹو کا سفر ملتوی کرنا پڑا۔ عزیز احمد نے جدید ہندوستان میں، خصوصاً انیسویں صدی میں برصغیر میں اسلامی جدیدت پر بڑا قابل قدر کام کیا ہے۔ آخر میں وہ کینسر میں مبتلا ہو گئے تھے۔ اس موذی مرض میں مریض کے سامنے ہر وقت اُس کا انجام رہتا ہے۔

یہ ایک سوبیس اشعار مجھے کراچی میں ایک کرم فرما سے ملے۔ اشعار حفظ الکبیر قریشی کا عطیہ ہیں جنہیں شاہد رزاقی نے نقل کیا ہے۔ یہ کرم فرما جن کا نام اب یاد نہیں آتا ہے۔ چاہتے تھے کہ میں عزیز احمد پر کوئی مفصل مضمون لکھوں۔ یہ اشعار پڑھ کر میں بہت متاثر ہوا۔ اردو میں اس موضوع پر ایسے اشعار کی کوئی دوسری مثال نہیں ہے۔ پھر یہ اشعار بڑی کیفیت رکھتے ہیں۔ ان میں ایک حزنیہ فضا کے علاوہ عزیز احمد کے درد و داغ و سوز و ساز کے بڑے بھرپور نقش بھی ملتے ہیں۔ عزیز احمد کی شاعری کا پہلا نمونہ جو میری نظر سے گذرا وہ ''سنیوریتا'' ہے جو ''انتخاب جدید'' میں شامل ہے۔ ان کی کچھ غزلیں بھی شاید کچھ رسالوں میں نکلی تھیں مگر یہ ایک سوبیس اشعار شاید پہلی دفعہ منظر عام پر آ رہے ہیں۔

عزیز احمد کے افسانوں اور ناولوں پر ایک الگ کتاب ہو، تراجم پر ایک الگ کتاب، تنقید پر الگ کتاب اور تاریخی کتابوں پر الگ جائزہ۔ دوسری صورت یہ ہے کہ سب پہلوؤں پر ایک جامع کتاب

لکھی جائے۔اردو ادب کو عزیز احمد نے بہت کچھ دیا ہے۔ان کی شخصیت پر کچھ لوگوں کو چین جبیں کی وجہ سے ان کے ساتھ انصاف نہیں ہوا۔''بوطیقا'' کا ترجمہ ہو یا ''اقبال نئی تشکیل''''رومیو جیولیٹ'' کا ترجمہ ہو یا ان کے افسانے اور ناول، ان کے تاریخی مطالعے ہو یا ''سب رس'' پر مضمون، ان کا ''طربیہ خداوندی'' کا ترجمہ ہو یا ان کی شاعری، سب میں اس یگانہ روزگار اور ہمہ جہت شخصیت کا لازوال نقش مل جائے گا۔''

غزل

عزیز احمد

منزلِ حسن کی سرحد کو مگر کیا کہیئے
دل گرویدہ کو گر آبلہ پا کہیئے

جوہرِ جاں کہ جو ہے جسم گر و جسم گداز
رنگ بادہ کو شرارِ خسِ مینا کہیئے

نورِ پروانہ گر و آتشِ پروانہ گداز
شمع کو شمع نہ کہیئے تو بھلا کیا کہیئے

عرصۂ زیست کی کیا شرح بیاں ہونے پائے
لمحے لمحے کو اگر محشرِ برپا کہیئے

پھر یہ حیرت ہے کہ کیا کہیئے سُراب دل کو
دلِ سیراب کو گر دجلہ بہ صحرا کہیئے

چاہیئے خاطرِ احباب کا کچھ پاس عزیز
اب غزل کوئی باندازۂ صہبا[1] کہیئے

صہبا[1] شمالی امریکہ کا پہلا ادبی رسالہ جو حفظ الکبیر قریشی کی ادارت میں ٹورانٹو سے شائع ہوا تھا۔

☆☆☆

رباعی

عزیز احمد

یہ محفل ختم ہے اب لو خدا کا نام اے یارو
یہ ہے پیر مغاں کا آخری پیغام اے یارو
نہ یہ شام و سحر ہوگی، نہ باقی روز و شب ہونگے
کہ پیچھے چھوڑ دیں گے گردش ایام اے یارو

قطعہ

عزیز احمد

اور شہروں میں سنی محفل یاراں ہی کی بات
نہ حکایت کبھی ایسی نہ شکایت اتنی
تیر مژگاں بھی کبھی اُن کو پہونچنے نہ دیا
گو خود ہی سے ہے آنکھوں کو محبت اتنی

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

نشتر ذرا چمک کہ رگِ جاں قریب ہے
مضمون اب آ کہ سرخیِ عنواں قریب ہے
کرتی نہیں ہے خاکِ بیاباں کسی میں فرق
نقشِ قدم سے افسرِ سلطاں قریب ہے
سب در کھلے ہوئے ہیں نہ مہماں نہ میزباں
درداب نہیں قریب، نہ درباں قریب ہے
دیوار تو ہے در نہ سہی، یوسفِ حیات
کنعاں نہیں قریب، تو زنداں قریب ہے
جس اشک نے ستم سہے میرے بصد وقار
میری لحد سے برسرِ مژگاں قریب ہے
اس دشت میں نہ ساتھ مرا دے سکے گی تو
رخصت ہو عقل، جادۂ مژگاں قریب ہے
پہلے بھی ہم سے دور نہ تھا، نارسا تھے ہاتھ
ہاتھوں سے آج دامنِ یزداں قریب ہے
کھا کھا کے علم و عقل کی وادی میں ٹھوکریں
منزل نظر جو آئی تو گریاں قریب ہے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

جو موت آئے تو اُس سے ہمت مردانہ سے لڑیئے
شہامت سے، سخا سے، جرأت رندانہ سے لڑیئے

دیا ہے عمر بھر کا ساتھ جس کے قلب و بازو نے
نہ اب چین جبین برہم جانانہ سے لڑیئے

وہی ہوگی غروب آنکھوں میں جب حسن نظر بن کر
تو پھر کیوں جاتے جاتے نرگس مستانہ سے لڑیئے

تہی ساغر میں گر اک قطرۂ مئے بھی نہیں باقی
تو ساقی سے نہ لڑیئے، گردش پیمانہ سے لڑیئے

متاع درد سے کشکول درویشاں کو بھر دیجیے
فقیہہ شہر کے اس فکر درویشانہ سے لڑیئے

جو سنگ و خشت ہیں کام آئیں گے گور غریباں میں
نہیں اتنے کہ اب ویرانی کا شانہ سے لڑیئے

حدیث آرزو پوری طرح لکھنے نہیں پائے
تو عنوان سے نہ لڑیئے، شوخی افسانہ سے لڑیئے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

ماہ تاباں نے چھپایا رخ انور اس رات
جو ستارے تھے بنے ٹوٹ کے اخگر اس رات
آسماں سے یہ کہو حشر کی تاریکی میں
پھر سے جلوائے چراغ مہ و اختر اس رات
کتنے شہروں سے، دیاروں سے، گزرگاہوں سے
کتنی یادوں کے چلے آتے ہیں لشکر اس رات
اتنی شدت سے چلی شہر و بیاباں میں سموم
بادشاہوں کے اڑے جاتے ہیں افسر اس رات
قلب کے پاس سلگنے لگا اک شعلہ سرخ
ایک خنجر ہے رگ جاں کے برابر اس رات
جاں میں وہ آگ لگی ہے کہ عیاذاً باللہ
ملک الموت کے جل جائیں نہ شہپر اس رات
دور جانا ہے، شب تار ہے، تنہائی ہے
اک نگاہ کرم اے شافع محشر اس رات
ہے تہی ساغر گل، لطف کی شبنم پر سے!
جرعہ ناب ملے ساقی کوثر اس رات

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

جم تو باقی نہ رہا، جام ابھی باقی ہے
جام میں دردِ مئے خام ابھی باقی ہے

اک گلِ تازہ معطر ہے بآغوشِ خزاں
ایک طائر بکفِ دام ابھی باقی ہے

اب تو سنتے ہیں تری راہ گزر ہے خاموش
ایک تصویرِ لبِ بام ابھی باقی ہے

شہر خاموش سہی، شہرِ خموشاں تو نہیں
کیا کوئی شاہدِ بدنام ابھی باقی ہے

داستانِ حسنِ خوش آغاز کی باقی نہ رہی
تہمتِ عشقِ خوش انجام ابھی باقی ہے

ہے ابھی دیر ستاروں کے جلاؤ نہ چراغ
شب ابھی آئی نہیں، شام ابھی باقی ہے

ایک مدت ہوئی شہ مات ملی موت کے ہاتھ
زندہ رہ جانے کا الزام ابھی باقی ہے

☆☆☆

غزل

(فیض کا خط آنے پر)

عزیز احمد

ہم نے جو سمجھا بلا خوف ستم لکھتے رہے
زندگی کے راز سارے بیش وکم لکھتے رہے
ہم الف سے پڑھ نہ پائے تا حروف لام و میم
پھر بھی ساری عمر تفسیر الم لکھتے رہے
ہم صنم کی مدح کیا لکھتے کہ یہ ہمت نہ تھی
خامہ ایماں سے ہم مدح صنم لکھتے رہے
داستاں اپنی لکھی، روداد اپنوں کی لکھی
مدح وذم سے بچ کے شرح زیر وبم لکھتے رہے
ہم پہ جو گزری سو گذری، در حدیث دیگراں
داستان نوش و عیش و نیش و سم لکھتے رہے
یہ نہیں معلوم کر پائے کہ کیا تم نے پڑھا
ہم کو یہ معلوم ہے کیا تم کو ہم لکھتے رہے
پاسداری کی ، طرفداری کسی کی کر نہ پائے
اپنا غم، اپنوں کا غم، غیروں کا غم لکھتے رہے
دشت میں شیر و شغال و کرگ سے بچ بچ کے ہم
آہوانِ شعر کا لفظوں پہ رم لکھتے رہے

جانتے تھے اپنا ہر حرف غلط مٹ جائے گا
ہوگی ہر فکر پریشاں کالعدم، لکھتے رہے
فیضؔ نے کی عمر بھر تفسیر آئین ستم
ہم تھے کم ہمت عزیزؔ کم سے کم لکھتے رہے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

گوہر جاں کہ بہ دامان شبستاں اُفتاد
چوں بیفتاد، نہ لرزاں ونہ ارزاں افتاد
اوکہ ہر جاست بیک خانہ نخواہد گنجید
شدز اصنام تہی، کعبہ چہ ویراں افتاد
چوں غزالان حرم راہ بہ صحرا بردند
قیس در شہر زپہلوئے بیاباں افتاد
باز آتشکدہ برخاک عجم می افروخت
شررے ز آتش رومی بہ نیستاں افتاد
آں ہمہ زلزلہ کاں کوہ و دمن برہم ریخت
شکنی بود کہ در گیسوئے جاناں افتاد
گشت سیلاب بلاء سرحد ساحل بشکست
شعلہ ای در جگر رود خراماں افتاد
آخر عمر روان و من خرچنگ عزیزؔ
محشری ہست کہ در رزم گہ جاں افتاد

غزل

عزیز احمد

شمع کے شعلوں میں پروانوں کے داغ آرزو
صبح کی خنکی میں بن بن کر دھواں مٹ جائیں گے
شاہرہ کی نبض خستہ رات کو رُک جائے گی
ان بیابانوں میں کاہل کارواں مٹ جائیں گے
یاد ان کی بن کے رہ جائے گی درد کائنات
یہ زمیں مٹ جائے گی، یہ آسماں مٹ جائیں گے
اک ستارہ جھلملائے گا نقاب ابر میں
اس شبستاں کے یہ ماہ و کہکشاں مٹ جائیں گے
خاک ہوجائیں گے ساحل ، خشک ہوجائیں گے بحر
سب شکستہ کشتیوں کے بادباں مٹ جائیں گے
محمل لیلیٰ سموم دشت سے گر جائے گی
دشت ہو گا مشت خاک اور سارباں مٹ جائیں گے
ہو طلوع شمس یا تاریکی ابر سیاہ
ہار کر تارے بساط آسماں مٹ جائیں گے
یاد کی شمعیں جلیں گی اس مزار دہر پر
پھر مزار دہر کے نقش و نشاں مٹ جائیں گے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

شعلۂ جام الگ ، شعلہ گہ طور الگ
یعنی ہوتا ہے ہر اک عشق کا دستور الگ

جبر جاں اور ہے اور ہجر بدن ہے کچھ اور
دل مجبور الگ ہے ، دل مہجور الگ

تن کا پہنے کوئی ملبوس تو کوئی من کا
شمع عریاں ہے الگ، شعلۂ مستور الگ

اے مسافر نہیں شہراہ وفا کوئی یہاں
کہ ہوا کرتا ہے ہر شہر کا دستور الگ

ہے وہی تابش مئے فرق ہے پیانوں کا
چشم مخمور الگ، دیدۂ مہجور الگ

نہیں اس کاخ کی ترمیم و مرمت ممکن
اس عمارت سے ہوا جاتا ہے مزدور الگ

عقل ہو، نقل ہو، مطلب تو وہی ہے پھر کیوں
حاصل کار الگ ، نار الگ ، نور الگ

کٹ گئی عمر عزیزؔ اب بھی نہ سمجھا لیکن
کہ وہ بدنام الگ ہے تو ہے مشہور الگ

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

ہم جو سو جائیں گے سارے بحر و بر سو جائیں گے
آگ میں جنات، بستی میں بشر سو جائیں گے

ٹھوکریں کھا کھا کے چلتا ہی رہے گا کارواں
رات کے تارے ہیں جتنے ہم سفر ہو جائیں گے

رات بھر گر ٹھنڈی ٹھنڈی سی ہوا ایسی چلی
ایک اک کر کے چراغ رہ گزر سو جائیں گے

آتے آتے کوئے جاناں سے طیور نامہ بر
نامہ دلدار رکھے زیر پر سو جائیں گے

اپنی مسند سے اتر کر آخر شب کج کلاہ
تاج کانٹوں کا دھرے بالائے سر سو جائیں گے

جلتے جلتے ایک شب آتشکدہ بجھ جائے گا
ہیں جو خاکستر میں آزردہ شرر سو جائیں گے

اک دریچہ بن کے چشم وا، کھلا رہ جائے گا
اس مکاں کے فرش و سقف و بام و در سو جائیں گے

شب کو پڑ جائے گی روئے مہر تاباں پر نقاب
سارے تارے جاگ اٹھیں گے، بحر و بر سو جائینگے

موت کے قشقے کو دیکھیں گے جبین ماہ پر
چادر ابر رواں سب اوڑھ کر سو جائیں گے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

جھونکا چلا قضا کا تو چپکے سے سو گئے
آیا جو کاروان اجل ساتھ ہو گئے
جس قافلے کے ساتھ ہی چلتا رہے گا وہ
منزل جب اپنی آئی الگ ہو کے کھو گئے
اس بحر میں تلاطم و طغیاں کا زور تھا
ساحل نظر نہ آیا تو کشتی ڈبو گئے
ہم نے وفا میں کوئی کمی کی نہیں مگر
ہم کیا کریں کہ یار بھی اغیار ہو گئے
جو حال تھا حیات میں وہ بے ممات میں
کچھ دوست آ کے ہنس گئے کچھ آ کے رو گئے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

آغوش مرگ ہم پہ ہوئی تنگ دوستو
صید تن و شکنجہ خرچنگ دوستو
سنگ سحر سے شیشہ شب پاش پاش ہے
نکلا جو آفتاب تو بے رنگ دوستو
منزل کا ہے پتہ کہ نشاں رہ گزر کے ہیں
لوح مزار و کتبہ فرسنگ دوستو
اب اپنی شکل بھی نظر آتی نہیں ہمیں
آئینہ جہاں کو لگا زنگ دوستو
ہے یہ دعا کہ تم کو ابد تک رہیں نصیب
علم و ادب کے افسرو اورنگ دوستو

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

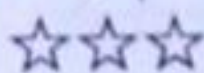
اس کا رزار زیست میں تنگ آگئے ہیں ہم
لے کر اجل کی تیغ و خدنگ آگئے ہیں ہم
یاروں سے کی وفا، تو جفا کا ، ملا فریب
سکرات میں بہ عرصہ بنگ آگئے ہیں ہم
جو آئینہ غبار و کدورت سے پاک تھا
اس پر بھی اب جو لگ گیا زنگ آگئے ہیں ہم
نقش بر آب تھے تو ترا خوف تھا اجل
اب آکہ بن کے کتبہ سنگ آگئے ہیں ہم
آمد حریف کی ہو کہ آمد اجل کی ہو
لے کر رباب و بربط وچنگ آگئے ہیں ہم
خون دل شکستہ کے گہرے کفن پہ داغ
پہنے ہوئے لباس دورنگ آگئے ہیں ہم
پھیلا کے دام دوست نے ہم کو طلب کیا
بے وقفہ و دریغ و درنگ آگئے ہیں ہم

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

حسن کے جلوے نقوش بے بدل ہوجائیں گے
خاک داں میں گل، تو پانی میں کنول ہوجائیں گے
جس کشش کے راز آنکھوں سے زباں پر آنہ پائے
پھر کسی ابرو کا خم، کا کل کابل ہوجائیں گے
جس کے کہنے سے یہ درد دل بنا حرف غزل
اس کو جب یاد آئیں گے، بیت الغزل ہوجائیں گے
اس سفر میں زندگی کا بوجھ کچھ ہلکا نہ تھا
دست و پایوں چلتے چلتے اور شل ہوجائیں گے
دشت کو گلزار سمجھا اور چلتے ہی رہے
اک نہ اک دن لقمۂ گرگ اجل ہوجائیں گے
عمر ساری یار اور اغیار سب ہی کے لئے
عقدۂ مشکل رہے آخر کو حل ہوجائیں گے
کتنے لمحوں کی نوازش سے بنے تھے کل سے آج
آج سے آگے بڑھیں گے ہم تو کل ہوجائیں گے
ابتدا سے منزل مقصود تھی شام ابد
شام آئے گی تو ہم صبح ازل ہوجائیں گے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

چھلکی جو مئے تو بن کے شرر گونجتی رہی
مینا سے تا بہ ساغر زر گونجتی رہی
بادل کی سی گرج تھی یہ دنیا کہیں جسے
جو درمیان شمس و قمر گونجتی رہی
تھی جو دعا وہ ابر کے دامن میں چھپ گئی
جو بددعا تھی بن کے اثر گونجتی رہی
آئی خزاں طیور تو جتنے تھے اُڑ گئے
نغموں سے پھر بھی شاخ شجر گونجتی رہی
آغوش شب میں پھول تو مرجھاکے گر گئے
صحن چمن میں باد سحر گونجتی رہی
تھا کوئی اجنبی کہ جو آیا، چلا گیا
صدیوں تلک اُسی کی خبر گونجتی رہی
فریاد دل کسی کے دبائے نہ دب سکی
جب کٹ گئی زباں تو نظر گونجتی رہی
سمجھے تھے ہم خموش تھی اپنے قدم کی چاپ
کیا جانے کیوں یہ راہ گزر گونجتی رہی

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

کھیتیاں دل کی کتنی ہی بنجر سہی، آب جو چشم ویراں سے جاری کرو
صبح سورج کی اُٹھ کر پرستش کرو، رات جاگے تو اختر شماری کرو
سنگ ریزے جو راہوں میں ہیں جابجا، کیا پتہ ہیں یہ کس کس کے پامال رک
ان کو ٹھوکر لگا کر نہ آگے بڑھو، پاس رسم و شہ سواری کرو
اے گلو اور کچھ دن مہک لو ذرا، بلبلو اور کچھ دن چہک لو ذرا
ختم ہونے کو ہے یہ بہاروں کی رُت، گلعذاری کرو، دل نگاری کرو
تم حرم سے جو نکلے تو پھر اے بتو، اتنے شہروں میں روپوش کیوں ہوگئے
جلوہ گہ اک نئی ناؤ پھر کہیں، پھر سے زہاد پر وجد طاری کرو

ق

پھر سے برہم کرو یہ صف عارفاں، پھر سے روشن کرو مشعل عاشقاں
کشور حسن عرصے سے بے تاج ہے، کج کلاہی کرو تاج داری کرو
آب بہہ جائے گا، آگ بجھ جائے گی، باد اُڑ جائے گا، خاک مٹ جائیگی
چھوڑ کر ان کو جانا ہے اک دن تو پھر ان عناصر سے اتنی نہ یاری کرو

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

گھبرا کے ہم تو عرصہ جاں سے نکل گئے
بزم جہاں، طلسم جناں سے نکل گئے
کب سے تھے ہم اسیر شب درد وماہ و سال
قید زماں و بند مکاں سے نکل گئے
تھا جنبش زباں و قلم کا یہ ماحصل
ناگفتہ حرف تھے کہ زباں سے نکل گئے
یاروں کو بزم لالہ رُخاں ہی میں چھوڑ کر
ہم خاک بن کے کوئے بتاں سے نکل گئے

☆☆☆

غزل

عزیز احمد

قصہء غم ہو ا جاتا ہے تمام آج کی رات
آبدل دے مری ہستی کا نظام آج کی رات
نغمے بیتاب اثر، جلوۂ رنگیں بے باک
میرے حصہ میں ہے وہ عرش مقام آجکی رات
پردہ درلغزش سرمستی صہبا کی قسم
ذرے ذرے میں ہے وہ منظر عام آج کی رات
گنگنا تے ہوئے چشمے ہیں وہ منظر
کیف بردار ہے عالم یہ تمام آج کی رات
تارے قسمت کے گرے پڑتے ہیں پابوسی کو
میری خاطر ہے کوئی محو خرام آج کی رات
مرتعش ہے مرا ہر تار رباب ہستی
ان کی نظروں میں ہے الفت کا پیام آج کی رات
گدگداتی ہوئی ہر موج صبا آتی ہے
نظروں نظروں میں ہے پیغام وسلام آج کی رات
چھا گیا ہے کوئی اس طرح مری ہستی پر
حسن مجبور ہے جیسے پس جام آج کی رات
کیوں عزیزؔ آپ ہوئے جاتے ہیں اتنے بیتاب
کیا کوئی آنے کو ہے مست خرام آج کی رات

☆☆☆

سب رس کے ماخذ و مماثلات

عزیز احمد

(فردوسی نے شاہ نامے کو ختم کرنے کے بعد بجا طور پر دعوے کیا تھا کہ عجم کو میں نے زندہ کیا۔ یوں ہی ملا وجہی اور اس کی کتاب ''سب رس'' کو دوبارہ زندگی بخشنے کا اگر صحیح معنوں میں کسی کو دعوی ہو سکتا ہے کہ تو وہ صرف بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب مرحوم کو ہے انہوں نے انجمن ترقی اردو دہلی کو زندگی دی۔ ان کی نگرانی میں اردو کی کئی قدیم و جدید گراں بہا کتابیں معرض ظہور میں آئیں۔ ان میں سے اہم ''سب رس'' ہے اور عبدالحق کے ہونہار شاگر عزیز احمد صاحب بی اے آنرز (لندن) سابق پروفیسر ادبیات انگریزی جامعہ عثمانیہ نے ''سب رس کے ماخذ اور مماثلات'' کو ڈھونڈ نکالا ہے یہ اہم تحقیقی مضمون رسالہ اردو جنوری ۱۹۵۰ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے۔ اس طرح سے عزیز احمد کا یہ تحقیقی مضمون ''سب رس'' کی طرح یادگار ادبی کارنامہ ہو گیا ہے۔)

''سب رس'' پر تقریباً سوا تین صدیاں گذر چکی ہیں زبان اور طرز بیان کے لحاظ سے اب اسے سمجھنا بہت مشکل ہے یہ ہر زبان کا خاصہ ہے کہ پچاس سال میں اس کے اندر نمایاں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ الفاظ محاورت روزمرہ متروک ہوتے ہیں دوسرے الفاظ اور محاورے جگہ لیتے ہیں۔ ''سب رس'' کی زبان جو تین صدیوں پہلے کی ہیں اور وہ بھی خالص دکنی۔ ظاہر ہے کہ اس زمانے میں کیا خاک سمجھ میں آئے گی۔ مگر بابائے اردو ار مولوی عبدالحق نے مقدمے اور ناموس الفاظ کی فرہنگ کے ذریعہ اس کتاب کا پڑھنا ہمارے لئے آسان کر دیا ورنہ آج کس کو معلوم ہوتا کہ ''سب رس'' کیا ہے۔ انجمن ترقی اردو نے پہلے پہل ۱۹۳۲ء میں ''سب رس'' کو شائع کیا، یہ ایک دلچسپ تمثیلی قصہ ہے جیسے ملا وجہی نے ۱۰۴۵ء میں عبداللہ

قطب شاہ کی ایماء پر لکھا۔ عبداللہ گولکنڈہ کا حکمراں تھا اور وجہی اس کے دربار کا شاعر۔ آیئے ''سب رس'' کی ایک جھلک دیکھیں۔

اصل قصہ تین سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے، قصہ دو سلطنتوں کی لڑائی اس کے اسباب اور نتائج کو ظاہر کرتا ہے ان دو سلطنتوں میں ایک سیتان میں واقع ہے اور اس کا نام بدن۔ بدن کی سلطنت کا حکمراں عقل کا بیٹا یا شہزادہ دل کہلاتا ہے۔ دوسری سلطنت مشرق میں کوہ قاف کی ہے جس کا حکمراں عشق ہے اس کی حُسن نامی ایک بیٹی ہے جو دیدار نام کے شہر میں رہتی ہے۔ اس طرح ''سب رس'' کا ہیرو دل اور ہیروئن حُسن ہے۔ آغاز داستان اس طرح ہے کہ بدن کے ملک کے بادشاہ عقل نے جب دیکھا کہ اپنا بیٹا دل سیانا ہو چکا ہے تو اسے اپنا جانشین بنا کر آپ سلطنت سے علیحدہ ہو گیا۔ دل کو عالم شباب میں سلطنت ہاتھ آئی تو دربار میں شب و روز رنگ رلیاں ہونے لگیں۔ ایک مرتبہ دربار میں کسی نے آب حیات کا ذکر کیا اس سے دل کو آب حیات کی تلاش شروع ہوئی۔ آخر اس کا ایک وفادار جاسوس جس کا نام نظر تھا آب حیات کا سراغ لگانے پر آمادہ ہوا۔

نظر آب حیات کی تلاش میں جاتا ہے ایک مقام پر جس کا نام عافیت تھا پہنچا۔ عافیت کا بادشاہ ناموس تھا۔ نظر نے ناموس سے ملاقات کی، لیکن کوئی بات نہ بنی، لہذا آگے بڑھا، اسے ایک بڑا پہاڑ نظر آیا جس کا نام زہد تھا۔ وہاں رزق نامی ایک بوڑھا رہتا تھا لیکن اس سے بھی آب حیات کا سراغ نہ ملا۔ وہ وہاں سے آگے بڑھا۔ ایک قلعہ کے پاس گیا، جس کا نام ہدایت تھا وہاں حکمرانی ہمت نامی ایک بادشاہ کی تھی اس بادشاہ نے امید دلائی اور کہا اسے کوہ قاف جانا ہوگا وہاں سبکسار نامی ایک شہر ہے جس کی رقیب نام کا ایک دیو پاسبانی کر رہا ہے۔ اگر تم اس سے مل کر شہر دیدار کو پہنچ سکو تو تمہیں وہاں ایک باغ نظر آئے گا جسے رخسار کہتے ہیں۔ رخسار میں دہن نامی ایک چشمہ ہے اس میں آب حیات ہے۔ ہمت نے یہ شہر بتانے کے بعد اپنے بھائی قامت کے نام نظر کو ایک سفارشی خط بھی دیا اور کہا قامت تمہیں شہر دیدار میں ملے گا، خط لے کر نظر کوہ قاف کو روانہ ہوا۔ شہر سبکسار میں جوں ہی رقیب کی نظر اس پر پڑی تو قریب تھا کہ وہ ہلاک کر دے لیکن نظر نے فراست سے کام لیا اور کہا میں کیمیا گر ہوں مجھے سونا بنانا آتا ہے، اگر تو ضروری دواؤں اور جڑی بوٹیاں جو شہر دیدار میں ملتی ہیں تو میں تجھ کو سونا بنا کر دیتا ہوں۔ رقیب کو سونے کی طمع تھی اس لئے اس نے نظر کی نہ صرف جان بخشی کی بلکہ خاطر مدارات کے ساتھ آپ ہی شہر دیدار کو لے گیا۔ شہر دیدار میں قامت سے نظر سے ملاقات ہوئی اور اس نے ہمت کا خط دیا اور رقیب سے نجات دلانے کی درخواست

کی چنانچہ قامت نے نظر کو کہیں چھپا دیا اور رقیب تلاش سے بیزار ہو کر روانہ ہو گیا۔

رقیب کے جانے کے بعد نظر نے رخسار کے گلزار کا راستہ لیا اتنے میں حُسن شہزادی کی ایک سہیلی لٹ وہاں آ گئی تو اس کو دیکھ کر وہ بے حد غصے میں آئی لیکن نظر نے منت سماجت سے لٹ کو مہربان کر لیا کہ وہ جاتے ہوئے اپنے بالوں کے چند تار دیتی گئی اور کہہ دیا کہ جب کبھی تمہیں کوئی مشکل درپیش ہو، ان بالوں کو آگ دکھانا میں تمہاری مدد کو آ جاؤں گی۔

اس طرح سے نظر رخسار کے باغ میں داخل ہوا، وہاں نگہبان غمزہ تھا اس کی نگاہ جونہی نظر پر پڑی طیش میں آ کر اسے قتل کرنے دوڑا۔ اتنے میں اس کی نظر اس نوادر کے بازو پر اپنی ماں کی نشانی پر گئی، وہ رک گیا اور سمجھ گیا کہ وہ اجنبی نہیں ہے بلکہ اپنا حقیقی بھائی ہے اور بچپن کے بچھڑوں کو تقدیر اب ملا رہی ہے۔ دونوں بھائی گلے ملے خوب روئے، ماں کو یاد کیا، اسے حسن کی شہزادی کے پاس لے گیا اور حسن کی شہزادی سے اپنے بھائی کا تعارف یہ کہہ کر کروایا کہ یہ بڑا جوہری ہے یہ سن کر حسن نے ایک لعل نظر کو دکھایا جس پر ایک حسین صورت نقش تھی۔ نظر نے اس صورت کو دیکھتے ہی حیران ہو کر کہا یہ تو دل ہے جو ملک بدن کا حکمراں ہے ۔ان لفظوں نے حسن کو دل کا عاشق بنا دیا۔ نظر نے حسن سے کہا ہمارے بادشاہ کو آب حیات کی تلاش ہے وہ مل جائے تو میں اس بادشاہ دل کو آپ کے پاس لاتا ہوں جس نے نظر کو ایک یاقوت کی انگوٹھی دی تاکہ دل کو پہنچائے اور اپنے ایک غلام خیال کو ہمراہ کر کے فرمائش کی جلد از جلد دل کو شہر دیدار میں لے آئے۔

نظر اور خیال، دل کے پاس چلے آئے اور تمام ماجرا سنایا انگوٹھی بھی دی۔ یہ باتیں عقل کو اس کے وزیر وہم کے ذریعہ سے معلوم ہو گئیں۔ عقل نے فی الفور حکم دیا کہ دل اور نظر دونوں قید کر لئے جائیں۔ حکم ملتے ہی دونوں قید کر دیئے گئے لیکن نظر نے عقلمندی سے کام لیا۔ حسن کی اس انگوٹھی میں یہ کرشمہ تھا کہ جو کوئی اسے اپنے منہ میں لیتا وہ تمام کی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا اور خود سب کو دیکھ سکتا تھا۔ اس طرح رہا ہو کر نظر پھر سے رخسار کے گلزار میں گیا وہاں آب حیات کے چشمے کے پاس ایک دو گھونٹ پینے کے لئے ابھی جھکا بھی نہ تھا کہ منہ سے یاقوت کی انگوٹھی پانی میں گر پڑی اس کے ساتھ ہی اب وہ سب کو دکھائی دینے لگا۔

سب سے پہلے رقیب ''دیو'' نے اسے دیکھا اور گرفتار کر لیا۔ ایک دن نظر کو، لٹ کا خیال آیا اور اس نے بالوں کو آگ دکھائی اور لٹ کو بلایا اس کی مدد سے رقیب کی قید سے آزاد ہو کر حسن کے پاس پہنچا۔

حسن نے نظر کی زبانی تمام حالات سنے تو مایوس ہوئی پھر غمزہ کو تاکید کی کہ نظر کے ہمراہ جا کر کسی طرح دل بہلائے۔ نظر اور غمزہ دونوں ملک بدن کو راستے میں نئے شگوفے کھلانے لگے۔ وہ خبریں عقل بادشاہ

کو ملیں اب اس نے جنگ کی تیاری کا حکم دے دیا۔

ادھر حُسن کو اطلاع ملی کہ عقل بادشاہ بڑے لشکر کے ساتھ آرہا ہے اس سے وہ ڈری اور اپنے باپ عشق کو خط لکھا کہ میرا ایک وفادار غلام خیال مدت سے غائب ہے اب معلوم ہوا کہ یہ عقل بادشاہ کی قید میں ہے جب میں نے اپنے غلام کو طلب کیا تو عقل بادشاہ نے برہم ہو کر ہم پر چڑھائی کر دی ہے۔

اس طرح فوجیں جنگ کے لئے تیار ہو گئیں اس کے بعد لڑائی ہوئی، اس میں عقل کی فوجوں کو فتح ہوئی۔ حسن پریشان ہوئی اور اپنے دوستوں سے مدد مانگی۔ اس کے دوستوں میں ہمزاد، ناز، غمزہ، شیوہ، ہلال سب حُسن کی مدد کو آگئے اور عشق کے سپہ سالار مہر کے ساتھ میدان جنگ میں آئے۔ ہلال تیر انداز تھا اس نے دل پر ایسا تیر چلایا کہ وہ نیچے گر گیا اور اس کی فوج اِدھر اُدھر بھاگ گئی۔ عقل نے بہت روکا لیکن سب بھاگ گئے اور جنگ ختم ہو گئی۔ حسن کے لشکر میں شادمانے بجنے لگے۔ دل حُسن کے پاس قیدی بن کر آیا۔

چند دن بعد دل کا زخم ٹھیک ہو گیا۔ حسن اور دل سپہ سالار مہر کی بیٹی وفا کے باغ میں ملنے لگے ان کی یہ ملاقاتیں رقیب کی بیٹی غیر کو ناپسند تھی۔ ایک شب حسن شہر میں گئی تو غیر حسن کے بھیس میں دل کے پاس آئی اور اپنا ارمان نکالا۔ حسن کو اس کی خبر ہوئی تو دل پر افروختہ ہو کر اسے باغ سے نکال دیا۔ ادھر غیر نے اپنے باپ سے مل کر اسے ہجراں کے محل میں قید کر دیا۔ کچھ عرصہ بعد غیر کو دل پر رحم آیا اور اس نے حسن کو اصلیت سے آگاہ کر دیا اور بتایا وہی عاشق صادق ہے۔ اسی اثناء ہمت کے واسطے جو بہت نیک فرد تھا عقل اور عشق میں صلح صفائی ہو گئی۔ عشق نے اپنے سپہ سالار مہر کو حکم دیا کہ ملک بدن جا کر عقل کو عزت واحترام کے ساتھ بلائے پھر طرفین کی رضامندی سے بڑی دھوم دھام سے حسن اور دل کی شادی ہوئی۔

شادی کے بعد ایک روز دل، ہمت اور نظر، رخسار کے گلزار میں ٹہل رہے تھے کہ خواجہ خضر دکھائی دیئے۔ ہمت کے اشارہ سے دل نے دوڑ کر ان کی قدم بوسی کی۔ انہوں نے اشارے سے سب راز کھول دیئے پھر خواجہ خضر کے فیض سے دل کو آب حیات مل گیا۔

بیانیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان بہ وقت واحد دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں ایک مجازی۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دے دیئے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں اور اس قسم کے بیانہ ادب کو Allegary (مثالیہ) کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا ایک بڑا نادر نمونہ ''سب رس'' ہے لیکن مثالیہ دراصل قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت سے وابستہ ہے اس لئے ''سب رس'' کے بعد اردو میں مثالیہ کے اور نمونے ملتے تو

ہیں مگر وہ اس صنف ادب کا انحطاط ظاہر کرتے ہیں۔

سی ایس لیوس C.S.Lewis کی بے مثل کتاب Allegary of Love ''مثالیہ عشق'' ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی اس میں جو باب مثالیہ کی تاریخ پر ہے اس میں مثالیہ کی ابتدائی خصوصیات اور صفات پر بحث کی گئی ہے۔ لیوس نے بجاطور پر کہا ہے کہ فکر اور زبان کی فطرت ہی اس کی متقاضی ہے کہ غیر مادی کو متشکل اور تصویر نما بنا کر پیش کیا جائے۔ اس لحاظ سے رمزیت یا اشاریت (Symbolism) اور مثالیہ میں بڑا فرق ہے، مغربی فکر میں رمزیت یونان سے خصوصاً مکالمات افلاطون سے آئی ہے۔ مثلاً آفتاب خیر کی نقل خیر کی علامت یا خیر کا رمز ہے۔ گہری مثالیہ تحریر میں تفکر رمز کو مقرر نہیں کرتا۔ مثالیہ محض ایک پیرایہ بیان ہے اور بالآخر لیوس نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ رمزیت یا علامت پسندی ایک طرز تفکر ہے لیکن مثالیہ ایک طرح کا طرز اظہار یا طرز بیان ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ''دستور عشاق'' کے آخری حصہ میں مثالی کرداروں کو عشق حقیقی کے رموز یا علامات کے مترادف قرار دیا گیا ہے لیکن یہ بعد کی بات اور ایک طرح کی کھینچ تان ہے جہاں تک ''دستور عشاق'' یا اس کے بے مثل دکنی ترجمے ''سب رس'' کے بیانی قصے کا تعلق ہے۔ عشق حقیقی کے رموز یا علامات سے ہٹ کر بھی اس میں ایک مکمل مثالیہ ملتا ہے اور اگر آخر میں ہم مصنف ''دستور عشاق'' کی توجیہی مان بھی لیں تو کہا جاسکتا ہے کہ حضرت خضر نے مثالیہ کو خراب قرار دے کر اس کی علامات مقرر کی ہیں۔ یہ بات دھیان میں رکھنا ہے کہ اس رمزی یا علاماتی توجیہی کو فتاحی نے زیادہ تر محض وجہ جواز کے طور پر استعمال کیا ہے اس سے آزاد طور پر ''دستور عشاق'' کی بیانیہ مثالیت موجود ہے اگر آخر میں حضرت خضر کی توجیہی اور تعبیر نہ ہوتی تب بھی مثالیہ کی تکمیل میں کوئی فرق نہ آتا۔ خضر کی توجیہی ایک حد تک فنی نقطہ نظر سے ایک عیب ہے۔ جس سے مثالیہ کی خود ادادیت متاثر ہوتی ہے۔ ''سب رس'' میں یہ رمزی یا علاماتی توجیہی نہیں اس لئے بحیثیت مثالیہ وہ ''دستور عشاق'' سے خالص تر ہے۔ ''سب رس'' کے بعد پھر اردو میں اس پایہ کی کوئی اور مثالیہ تحریر نظر نہیں آتی اس کی کئی وجہ ہوں گی ایک تو یہ کہ ابہام اور اشاریت نے غزل کے ذریعہ رفتہ رفتہ اتنا فروغ حاصل کرلیا کہ بیانیہ ادب میں مثالی رجحان گھٹتا ہی گیا۔ دوسرے یہ کہ ''سب رس'' خود ترجمہ اور تالیف ہے اور مشاہدہ و اظہار کی وہ خاص ذہنی کیفیات جن سے پہلے استعارہ اور پھر مثالیہ نمودار ہوتا ہے۔ اردو میں کم ہی کم ہیں اور فارسی سے ماخوذ ہیں۔ تیسرے یہ کہ خود بیانیہ ادب (خصوصاً نثر) میں طلسماتی داستان کو اتنا فروغ ہوا کہ مثالیہ کے لئے گنجائش باقی نہیں رہی۔ اس لئے ''گلزار نسیم'' میں ہمیں بیانیہ کے

ایسے مقامات ملتے ہیں جو دراصل علامات درموز ہیں۔ مثلاً خود گل بکاولی کی رمزیت یا رمزیت سے پہلے کی مثالی خصوصیات سب بالکل محو ہو چکی ہیں اور طلسم اور داستان کا جز و ہو چکی ہیں اس طرح مثالیہ اور داستان میں رشتہ ضرور ہے مگر یہ رشتہ انحطاط کا ہے کیونکہ رفتہ رفتہ مثالیہ کی جگہ طلسمات نے لے لی۔

''سب رس'' کا مؤلف مُلا وجہی قطب شاہیوں کا درباری شاعر تھا اور اس نے عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر ''سب رس'' ۱۰۴۵ھ (تقریباً ۱۶۳۵ء) میں قلمبند کی۔ وجہی نے متن میں کہیں اپنے ماخذ کا حوالہ نہیں دیا ہے صرف اپنی طلبی اور عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش کا ذکر کیا ہے۔ ''یکا یک غیب تے رمز پا کر دل میں اپنے کچھ کرلیا کر۔ وجہی نادرمن کون دریادل گو ہرسخن کون حضور بلائے پان دیئے بہت مان دیئے، ہور فرمائے کہ انسان کے وجود میں کچھ عشق کا بیان کرنا اپنا نانوں عیاں کرنا کچھ نشان دھرنا۔ وجہ بھوگنی گن بھریا تسلیم کر کر سر پر ہاتھ دھریا بھوت بڑا کام اندیشہ بہت بڑی فکر کریا بلندی ہمتی کے بادل تے دانش کے میدان میں گفتاراں برسایا۔ قدرت کے اسراراں برسایا۔

اپنے مقدمے میں مولوی عبدالحق صاحب نے لکھا ہے ''وجہی نے کہیں اس کا ذکر نہیں کیا کہ یہ قصہ اسے کہاں سے ملا۔ دیباچہ پڑھنے سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گویا یہ اس کی ایجاد ہے اور اسی کے دماغ کی اپج ہے حالانکہ یہ بات نہیں ہے یہ پرلطف داستان سب سے پہلے یحیٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری نے لکھی۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ وجہی کی ''سب رس'' فتاحی کے ''دستور العشاق'' سے ماخوذ اور بڑی حد تک اس کا آزاد ترجمہ ہے۔ مولوی عبدالحق صاحب نے اپنے مقدمے میں فرمایا ہے کہ یہ داستان سب سے پہلے فتاحی نیشاپوری نے لکھی۔ لیکن فتاحی نیشاپوری کے یہاں مثالیہ کی ہیئت اتنی مکمل اور منظم ہے کہ اس سے بجائے خود ایک طرح کی اندرونی شہادت پیدا ہوتی ہے کہ کئی اولین نقوش کے بعد قصے نے یہ تنظیم اور ایسا امتزاج حاصل کیا ہوگا۔ معلوم نہیں ایسے کتنے مسودے گم ہو چکے ہوں گے اور کتنے کتب خانوں میں سڑ رہے ہوں گے جن میں ہمیں اس داستان یعنی قصہ و دل کی ابتدائی شکلیں اور نقوش مل سکتے۔ یہ محض حسن اتفاق تھا کہ گرین شیلڈ Green shields نے فتاحی کی دستور عشاق ۱۹۲۶ء میں یعنی مولوی عبدالحق صاحب کے ''سب رس'' کے ایڈیشن (۱۹۳۲ء) سے صرف چھ سال پہلے شائع کی۔

دراصل ادب میں ایک ایسا تسلسل ایسی باہمی نشو ونما اور ایسا ارتقاء نظر آتا ہے کہ انفرادی تصنیفوں سے ہماری توجہ مشترک روایات کی طرف منتقل ہوتی ہے۔ یہ اشتراک روایات کسی ایک ادب یا کسی خاص

جغرافیائی حصے تک محدود نہیں۔ ادب کا تسلسل اور اس کے تعلقات تمدن کے تسلسل اور اس کے تعلقات کی طرح ہمہ گیر اور مکانی اور جغرافیائی قیود سے آزاد ہیں کسی زبان یا تمدن کا ادبی تسلسل دنیا بھر کے ادب کے تسلسل کا محض ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ''دستور عشاق'' یا ''سب رس'' کا قصہ بہت خاص حیثیت رکھتا ہے کیونکہ ''سب رس'' کے قصے کا افسانوں کے ایک ایسے عالمگیر سلسلے سے تعلق ہے جو ایران سے لے کر آئرستان تک پھیلا ہوا تھا۔ یہ سلسلہ تلاش و تجسس کے افسانوں کا ہے۔ کبھی یہ تلاش کسی پھول کی ہوتی ہے جو پھول بھی ہے اور کوئی بڑی ہی بے مثل حسینہ بھی۔ جیسے گل بکاؤلی یا Roman dela Roses کا گلاب۔ یہ ایک طرح سے رازِ عشق یا رازِ حیات یا رازِ حسن کی تلاش بھی ہے۔ کبھی تلاش کے قصوں میں ہیرو کا مقصود کوئی ظرف مقدس یا نایاب پتھر ہے جو اعلیٰ ترین شوکت و شان شاہانہ کا رمز ہے۔ قدیم فارسی داستانوں میں Huareno یا فر شاہانہ کی تلاش ہے۔ تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمہ آبِ حیات کی تلاش ہے۔ یہ خضر اور سکندر کے قصوں کے علاوہ عبرانی اور اسلامی ادب میں یوں بھی اکثر ملتا ہے۔ پھول اور چشمۂ آبِ حیات میں یقیناً تعلق ہے۔ ظرف مقدس کی تلاش اور پھول یا چشمے کی تلاش میں کتنا تعلق ہے اس کے متعلق یقین سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ لیکن اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ ان تمام علامات کی تلاش یقیناً ایک حد تک مربوط ہیں۔ بکاؤلی پھول بھی ہے چشمہ بھی ہے اور عورت بھی۔ ''سب رس'' کے قصے میں چشمۂ آب حیوان چشمۂ دہن ہے۔ مغربی ادب میں بھی اس طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طلسماتی خصائص ہیں جیسے Roman dela Roses میں

Pool & Mirror of Narcissus نرسی سس کے چشمے اور آئینے دونوں کا مشرقی داستانوں کے چشمۂ آب حیواں اور آئینہ اسکندری سے تعلق معلوم ہوتا ہے اور آئینہ اسکندری کے وہی خصائص ہیں جو جمشید کے جام جہاں نما کے ہیں۔

''یحیٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری'' کی تاریخ وفات ۸۵۲ھ یا حسب قول حاجی خلیفہ ۸۵۳ھ ہے اس کے تخلص فتاحی کے متعلق عام طور پر یہ خیال ہے کہ سیبک کا ترجمہ عربی میں ''تفاح'' ہے اور اس نے تفاح کی تقلیب فتاح سے فتاحی تخلص اختیار کیا، اس کے دو تخلص اور بھی تھے۔ ''اسراری اور خماری''۔ ''دولت شاہ سمرقندی'' نے اس کے علم و فضل کا ذکر کیا ہے اس کے علاوہ اس کی گوشہ گزینی اور زاویہ نشینی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اسی وجہ سے فتاحی مشہور نہ ہو سکا۔ خود فتاحی نے اپنی ''شبستان خیال'' میں اپنی گوشہ نشینی کا ذکر کیا ہے۔ ایک ترک شاعر ''سروری'' نے ''شبستان خیال'' کی شرح لکھی اور ایک اور ترک شاعر

''عمری'' نے اس کی تقلید کی۔ فتاحی کی ایک اور تصنیف ''تعبیر نامہ'' ہے اور ''تجنیسات'' کے متعلق اس کے ایک رسالے کا مسودہ برٹش میوزیم میں محفوظ ہے۔

لیکن فتاحی کی وہ تصنیف جو ''دستور عشاق'' سے بہت مشابہ ہے مقفی نثر کا ایک چھوٹا رسالہ ''حسن و دل'' ہے جو قریب قریب ۴۵۰ سطروں پر مشتمل ہے اس کے متعلق گرین شیلڈز نے اپنے انگریزی دیباچے میں تفصیل درج کی ہیں۔ اس رسالۂ نثر ''حسن و دل'' کے کئی مسودے موجود ہیں جن کا ذکر ریو Riew نے اپنی فہرست میں کیا ہے۔ یورپ میں یہ رسالہ تین مرتبہ چھپا اور ترجمہ ہوا۔ ان میں سے دو دفعہ انگریزی میں، پہلا ترجمہ آرتھر براؤن نے ڈبلن سے ۱۸۰۱ء میں شائع کیا۔ یہ ترجمہ بہت غلط سلط ہے اور مترجم کو فارسی میں اپنی نومشقی اور نوآموزی کا اعتراف ہے۔ دوسرا ترجمہ جو ولیم پرائس نے ۱۸۲۸ء میں شائع کیا، لفظی ترجمہ تو ضرور ہے مگر زبان صحیح نہیں۔ پھر اس کا ایک اور ترجمہ ڈاکٹر روڈالف دوراک Rudalf Dvorak نے Proceedings of the Vienna Academy, 1889, Vol.118 میں شائع کیا۔ جس کے ساتھ تین مسودوں سے ترتیب دیا ہوا اور تصحیح کیا ہوا متن بھی شامل ہے۔ ڈاکٹر دوراک ہی نے یورپ میں سب سے پہلے اس ترجمے اور متن کے ساتھ فتاحی کی مختصر سوانح عمری بھی مدوّن کی۔ مثالیہ پر ایک عام مضمون لکھا اور ''حسن ودل'' کا خلاصہ کر کے اس کا مقابلہ ترکی شاعر لامعی (وفات ۹۳۸ھ ۱۵۳۱ء) کی داستان سے بھی لیا گیا ہے۔ عہد عالمگیر میں خواجہ محمد بیدل نے پر تکلف نثر میں کیا تھا۔ یہ ترجمہ شمالی ہند میں وجہی کی ''سب رس'' کے تقریباً پچاس برس بعد کیا گیا اور اگر اسے کوئی چیز ثابت ہوتی ہے تو محض یہ کہ حسن و دل کی مثالیہ داستان ہندوستان میں کئی راستوں اور ذریعوں سے آئی۔ مولوی عبدالحق صاحب نے ''سب رس'' کے مقدمہ میں حسن و دل کی ایک اور منظوم فارسی داستان کا ذکر کیا ہے۔ یہ ''داؤد ایلچی'' کی مثنوی ''حسن ودل'' ہے۔ جس کا سنِ تصنیف ۱۰۵۴ھ ہے یعنی یہ وجہی کی ''سب رس'' کے نو سال بعد لکھی گئی اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ حسن و دل کا مثالیہ قصہ گیارہویں صدی ہجری (سترہویں صدی عیسویں) میں ہندوستان میں کسی قدر مقبول تھا۔

اے۔جی۔ ایلس A.G.Ellis کا خیال تھا کہ فتاحی نے اصل کتاب تو مثنوی دستور عشاق ہی لکھی تھی، نثر کا قصہ ''حسن ودل'' اس کے بعد اس کے خلاصے کے طور پر لکھا گیا۔

مولوی عبدالحق صاحب نے یہ رائے ظاہر کی ہے ''میرا قیاس ہے کہ وجہی کو فتاحی کی حسن ودل جو نثر میں ہے ہاتھ لگ گئی تھی۔ دستور عشاق اس کی نظر سے نہیں گذری تھی۔ اس کے کئی وجوہ ہیں ایک تو یہ کہ وجہی نے

اپنی نثر میں اس کا طرز اڑایا ہے اور مسجع اور مقفی عبارت لکھی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ جن امور کا ذکر دستور عشاق میں مفصل ہے اور نثر کے خلاصے میں سرسری یا برائے نام ہے ان کی تفصیل وجہی کے ہاں بھی نہیں پائی جاتی۔

مولوی صاحب کی یہ رائے اہمیت رکھتی ہے اور اس سے سب رس کے نثری اسلوب پر بڑی حد تک روشنی پڑ سکتی ہے۔ مولوی صاحب کی رائے سے بہر حال دو بڑے ہی اہم مسئلوں پر روشنی پڑتی ہے۔ (۱) وجہی نے جو شاعر بھی تھا "سب رس" نثر میں کیوں لکھی۔ (۲) گلشن رخسار میں خضر کی توجہی کا ذکر "سب رس" میں کیوں موجود نہیں۔ بہر حال خضر کی توجہی کے نہ ہونے اور مثالیہ کی رمزی یا علاماتی تشریح کے فقدان کی وجہ جو کچھ بھی ہو، بحیثیت فن یہ ایک خوشگوار تبدیلی ہے کیونکہ "سب رس" بحیثیت ایک مثالیہ فقدان کی وجہ جو کچھ ہو، بحیثیت فن یہ ایک خوشگوار تبدیلی ہے کیونکہ "سب رس" بحیثیت ایک مثالیہ قصہ کے مکمل اور کافی بالذات ہے اور "دستور عشاق" کے آخر میں مثالیہ کا انطباق رمزیت Sympolism کے طور پر کیا گیا ہے۔ یعنی عشق مجازی کے خصائص کو علامات بنا دیا گیا ہے جن سے عشق حقیقی کا درس ملتا ہے لیکن فنی لحاظ سے اس میں دوعملی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن مطبوعہ ایڈیشن میں "سب رس" کی ضخامت تین سو صفحات ہے۔ دستور عشاق کی مطبوعہ ضخامت تقریباً ۴۰۰ صفحات ہے یا پانچ ہزار شعر۔ اس کے برعکس فتاحی نے نثر میں جو قصۂ حسن و دل لکھا ہے وہ صرف ۴۵۰ سطروں پر مشتمل تھا۔ عزیز احمد کا خیال ہے کہ "وجہی" اگر "فتاحی" کے نثری قصہ "حسن و دل" سے آگاہ تھا تو یہ کچھ بعید نہیں کہ وہ مثنوی "دستور عشاق" سے بھی واقف ہو۔ اس صورت میں "حضرت خضر" کا ذکر نہ کرنے اور اپنی مثالیہ عشق حقیقی کی متصوفانہ توجہی سے بے نیاز رکھنے کی ذمہ دار وجہی پر عائد ہوتی ہے۔ دستور عشاق سے عدم واقفیت پر نہیں۔

مولوی عبدالحق صاحب نے رسالہ اردو جولائی ۱۹۲۵ء میں "سب رس" منظوم کے نام سے ایک مختصر مضمون میں قصہ حسن و دل کے دو اور نمونوں کا ذکر کیا ہے ان میں ایک وصال العاشقین ہے جو شاہ حسین ذوقی بحر الصوفان کی تصنیف ہے کتاب کا مصرعۂ تاریخ ----- حسین ذوقی نے کہا ہے نیک جلوہ ہے جس سے ۱۱۰۹ھ نکلتے ہیں۔ یہ کتاب اردو (دکنی) نظم میں ہے۔ دوسری کتاب جس کا مولوی صاحب نے ذکر کیا ہے "گلشن حسن و دل" ہے جو "شاہ میر اللہ مجرمی" کی تصنیف ہے۔ قرائن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ مجرمی ، بیجاپور کے رہنے والے تھے اور ذوقی کے ہم عصر تھے سن تصنیف یوں بتایا ہے۔

یو بارویں صدی میں یو قصہ تمام　　　جو چودہ برس نیں ہوئے تھے تمام

اس حساب سے ۱۱۱۴ھ سنہ تصنیف نکلتا ہے۔

اس طرح قصہ حسن ودل اور مثالیہ کی مقبولیت کا اور بھی اندازہ ہوتا ہے۔ خلاصہ کے طور پر یوں دیکھیے

۱) دستور عشاق (فارسی مثنوی) فتاحی نیشاپوری (وفات ۵۳۔۸۵۲ھ)

۲) قصہ حسن ودل (فارسی مقفی نثر) فتاحی نیشاپوری (وفات ۵۳۔۸۵۲ھ)

۳) سب رس (مقفی نثر اردو) ملا وجہی (گول کنڈہ) ۱۰۴۵ھ

۴) مثنوی حسن ودل (فارسی) داؤد ایلچی (ہندوستان) ۱۰۵۴ھ

۵) (مقفی نثر فارسی) مرزا محمد بیدل (ہندوستان) ۱۰۹۵ھ

۶) وصال العاشقین (اردو مثنوی) ذوقی (دکن) ۱۱۰۹ھ

۷) گلشن حسن ودل (اردو مثنوی) مجرمی (رکن بیجاپوری) ۱۱۱۴ھ

فتاحی نیشاپوری نے اپنی شبستان خیال میں حسن ودل (غالباً اس سے یہاں نثری قصہ نہیں بلکہ دستور عشاق مراد ہے) کے خصوص میں خود لکھا ہے کہ ''مطلع ومقطش حل وقائق عشق بازی می نماید'' یہ ایک بڑا اہم بیان ہے اور نہ صرف دستور عشاق بلکہ اس طرح کے تمام مثالی قصوں کی کلید ہے۔ مثالیہ کو ایک خاص مقصد کے لئے بیان کیا گیا ہے اور وہ مقصد دقائق عشق بازی یا فن عشق کا بیان ہے۔ یہ بیان ایک خاص طور پر کیا گیا ہے یعنی عشق معشوق کے خصائص وعلامات کو لے کر انھیں مثالی کرداروں میں ڈھالا گیا ہے اور ان کی باہمی تعلق سے مسائل عشق کے بیان کو مثالیہ کے طور پر پیش کیا ہے ۔ یہ ایک بڑی کامیاب ہئیت ہے مگر یہ کوئی بالکل نئی چیز نہیں جس طرح فتاحی (یا اس کے پیشروؤں نے) فارسی شاعری کے آداب ومراحل عشق کو دستور عشاق میں پیش کیا ہے اس طرح قرون وسطی کی یورپی شاعری کے آداب ومراحل ومنازل عشق کو مثالیہ کا رنگ دے کر رومان گل Roman dela Rose میں پیش کیا گیا ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ مراحل وآداب بڑی حد تک ملتے جلتے ہیں۔

''دستور عشاق'' (قصہ حسن ودل) اور ''رومان گل'' میں بادی النظر میں تین بڑی اہم خصوصیات مشترک ہیں۔

۱) آداب ومراحل عشق کا بیان

۲) اس بیان کے لئے مثالیہ قصہ کی ہئیت کا استعمال

۳) اس مثالیہ داستان کا منتہی اور مراحل عشق کی اصلی منزل کسی پراسرار رمز یا علامت کی تلاش

ان میں سے تلاش کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ یہ ترقی یافتہ اور مہذب عشق اور اس کے آداب و مراحل سے بہت زیادہ قدیم اور ان کا سبب ہے۔ یہ تلاش اگر ایک طرف واردات عشق کی مثالیہ تشکیل میں مدد دیتی ہے تو دوسری طرف مثالیہ کا سلسلہ محض اور طلسمات سے ملاتی ہے یہی نہیں بلکہ اس کا امکان ہے کہ مثالیہ کی بنیاد ہی اس تلاش پر ہے۔

یہ تلاش ابتدائی انسان کی ایک بڑی والہانہ خواہش معلوم ہوتی ہے کہ وہ راز حیات معلوم کرے یہ راز حیات ہے؟ کوئی عینی رمز؟ کوئی جنسی علامت؟ اس کے متعلق وثوق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔

عمرانی انسانیات پر اہم ترین کتاب ''شاخ زریں'' کے نام اور اس کے موضوع (جادو اور مذہب کے سیر حاصل مطالعہ) سے امید بندھی ہے کہ اس پر اسرار تلاش پر کچھ روشنی پڑے گی۔ درختوں کے ساحرانہ یا مذہبی خصائص پر تو روشنی پڑتی ہے لیکن تلاش کے ان تین اہم افسانوی گرہوں (۱) چشمے کی تلاش (۲) پھول کی تلاش (۳) اور ظرف مقدس کی تلاش، کے متعلق کچھ ایسا زیادہ مواد نہیں ملتا۔ کہیں کہیں یہ پتہ چلتا ہے کہ جس طرح آتش فشاں پہاڑوں وغیرہ کی پرستش ہوتی تھی اس کا امکان ہے کہ گرم پانی کے چشموں یا اور دوسرے چشموں کی بھی پرستش ہوتی تھی۔ بہت سی ندیوں دریاوں اور جھیلوں کو مقدس سمجھا جاتا ہے بہت سی ایسی جھیلیں جو دشوار گذار پہاڑوں میں ہیں اپنے اچھوتے پن، دوری، پاکیزگی یا دریاؤں کا منبع ہونے کی وجہ سے مقدس سمجھی جاتی ہیں جیسے مان سرور۔ لیکن تلاش Quest کے قصوں کا چشمہ ان سے کہیں زیادہ پراسرار ہے۔ اس کے پانی کی خصوصیت اکثر و بیشتر داستانوں میں یہ ہے کہ اس کے پینے والے کو بقائے دوام حاصل ہوتا ہے۔ سکندر سے متعلق قصوں میں اس چشمہ آب حیات یا آب حیوان کا اکثر ذکر آتا ہے۔ سکندر سے ان داستانوں کے وابستہ ہونے کی وجہ غالباً یونانی فاتح اعظم کی جواں مرگی ہے۔ اگر اس عجیب وغریب فاتح کو موت پر دسترس ہوتی تو وہ ساری دنیا فتح کر لیتا۔ اس لئے چشمہ آب حیواں کی تلاش کو سکندر سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ حضرت خضر کی سبز پوشی ممکن ہے، کسی قدیم نباتی دیوتا کے خصائص سے ماخوذ ہو۔ ''چشمہ آب حیواں'' کو سکندر سے وابستہ کر دیا جانا ممکن ہے، بہت بعد کی بات ہو اور اس سے پہلے یہ تمام حکایتیں کسی اور سے متعلق ہوں۔

یونانی علم الاصنام میں ایک اور چشمے کا ذکر ملتا ہے جس میں نارس سس Nareissus نے اپنا عکس دیکھا، اپنے ہی عکس پر عاشق ہوا، اور اسی عشق میں ختم ہو گیا۔ یہ نارس سس خود ایک دریاؤں کے دیوتا'' سے فی سس'' Cephisus کا بیٹا تھا اس لئے ایک طرح سے اس کا وجود ہی پانی سے وابستہ تھا اور اس کا

امکان ہے کہ وہ ابتدائی رمزیت جس سے اساطیر پیدا ہوتے ہیں اس میں خود نارسی سس اور چشمہ ہم معنی ہوں۔ نارسی سس بے حد خوبصورت تھا اور ایک نمف (پری) ایکو (صدائے بازگشت) اس پر عاشق ہوئی اور اس کی بے رخی کی وجہ سے گھل گھل کر محض صدا بن کر رہ گئی۔ اس کی سزا افروڈائے ٹی (حسن کی دیوی) نے نارسی سس کو یہ دی کہ وہ ایک چشمے میں اپنا عکس دیکھ کر خود اپنے عکس پر فریفتہ ہو گیا اور خود بھی اس طرح گھل گھل کر تمام ہو گیا۔ بالآخر اسے ایک پھول بنا دیا گیا جو اسی کے نام سے مشہور ہے۔ اس طرح اس مشہور پھول کا نام Narcissus یا ''نرگس'' رکھا گیا۔ جس کو ایرانی شاعری میں آنکھ سے مشابہت کی وجہ سے ایک خاص مقام حاصل ہے۔ نرگس کی بیماری اگر ایرانی مزاج کی زوال پسندی کی پیداوار نہیں تو یقیناً اس میں یونانی علم الاصنام کے بعض پرتووں کا اثر باقی رہ گیا ہے کیونکہ یونانی نرگس یا نارسی سس کا پھول موت اور فنا کی علامت ہے۔ معشوق کی نظر کی قاتلانہ صفات پر بھی ممکن ہے کہ اس روایت کا کچھ نہ کچھ اثر ہوا ہو۔ قدیم یونانیوں کے نزدیک پانی میں اپنا عکس دیکھنا بھی منحوس اور موت کا پیش خیمہ سمجھا جاتا تھا، اسی لئے نارسی سس کے چشمے کو خطرناک Pool and Mirror Perilous کہا جاتا تھا لیکن اس لحاظ سے دیکھئے تو نارسی سس کے چشمے کے خصائص سکندر کے چشمۂ آب حیواں سے بظاہر بالکل متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ بجز اس کے کہ نارسی سس کے چشمے سے جو فنا وابستہ ہے اس میں بقائے دوام مضمر ہو یا اس کی صفات کو بالکل مقلب کر دیا گیا ہو۔

بہر حال اس طرح چشمے اور پھول کا تعلق پیدا ہوتا ہے نارسی سس دریا کے دیوتا کی اولاد ہے چشمے میں اپنا عکس دیکھتا ہے اور نرگس کا پھول بنا دیا جاتا ہے۔ اس طرح گل بکاؤلی بھی ایک چشمے کی پیداوار ہے۔

ایوان بکاؤلی جدھر تھا　　حوض آئینہ دار بام و در تھا
رکھتا تھا وہ آب سے سوا تاب　　چندے خورشید چندے مہتاب
پھول اس کا اندھے کی دوا تھا　　رشک جام جہاں نما تھا
پانی کے بلبلوں میں تھا گل　　پہنچا لب حوض سے نہ چنگل

(مثنوی گلزار نسیم)

یہ گل بکاؤلی جو نرگس کے پھول کی طرح پانی کی پیداوار تھا، کوری چشم کا علاج تھا یعنی اس کا تعلق نہ صرف یونانی نرگس یا نارسی سس کی طرح چشمے سے ہے بلکہ ایرانی نرگس کے پھول کی طرح آنکھ سے بھی ہے۔ سنسکرت شاعری میں گلاب کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کے بجائے کنول کا پھول ہے جو پانی اور چشمے سے

وابستہ ہے۔

جب فارسی شاعری میں علاماتی رجحان بہت بڑھ گیا تو چشمے کے خصائص کے عشق مجازی اور عشق حقیقی اعتبار سے مختلف معانی مختص کر لئے گئے۔ مثلاً چشمۂ آبِ حیات سے دہن یا سخن مراد ہے اس قسم کی جسمانی علامات کا اگر مزید تجزیہ کیا جائے تو شبہ ہوتا ہے کہ ابتدائی قصوں میں یہ جنسی علامات تھیں اور رفتہ رفتہ ان کو تہذیب دینے کی کوشش کی گئی۔ ظرف مقدس کی تشریح کرتے ہوئے بعض محققین نے تصفیہ کیا ہے کہ یہ تلاش دراصل جنسی علامات سے وابستہ ہے۔ ظرف مقدس کا اردو اور فارسی ادب میں زیادہ تذکرہ نہیں۔ ہاں ایک طرح سے جمشید کے جام جہاں نما کو اس سے وابستہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن چند ہی سال پہلے مشہور پارسی عالم ''سر جے۔ سی کویاجی '' نے ایک بڑی دلچسپ بحث چھیڑی ہے۔ سر جے سی کویاجی کے نظریات بھی پایہ تحقیق کو نہیں پہنچے۔ انھوں نے ممثلات (analogues) کا ذکر کیا ہے مگر ان سے آئرستانی اور کیلٹی ظروف مقدس اور قدیم ایرانی مماثل علامات کا تعلق قطعی طور پر ثابت نہیں ہوتا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ شاہ آرتھر کی داستانوں کے بعض محققین نے آئرستانی ظرف مقدس کے ایرانی یا آریائی اصل سے ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے اور کویاجی نے ان سب سے استفادہ حاصل کیا ہے۔ مثلاً سر جان رہس (Sir John Rhys) کا خیال ہے کہ آرتھر کا نام ہی ہند ایرانی سورج کے دیوتا آریامان کا ہم اصل ہے اور جے۔ جی وان ہان I. G. Von Hahn اور آلفرڈ نٹ دونوں کا خیال ہے کہ ظرف مقدس کی تلاش کے محرکات اور واقعات قدیم آریاؤں کی عام پسند کہانیوں میں بھی ملتے ہیں۔

کویاجی کا اپنا نظریہ یہ ہے کہ تمام بڑی آریائی قوموں میں کسی ایسی بڑی صفت یا خصوصیت کا تصور ملتا ہے یہ خصوصیت انفرادی بھی ہو سکتی ہے اور نسلی بھی۔ جس سے شان وشوکت شاہانہ، روحانی پاکیزگی اور مادری نشو نما اور پیداوار حاصل ہو اور پائیدار ہے۔ قدیم ایرانی تصور نے اس خصوصیت کے لئے ''فرِّ شاہانہ '' یا '' ہوارنیو'' (Hoareno) کا نام تجویز کیا تھا، اس 'فرّ شاہانہ' کے مسلک نے قدیم ایران میں بڑی نشو نما حاصل کی جیسا کہ مہریشت اور زمیادیشت کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے۔ مہریشت اور زمیادیشت کے خیالات اور بیانات کا فردوسی کے شاہ نامے پر بڑا اثر ہوا ہے۔ ظرف مقدس کی داستانوں کے بہت سے محرکات کیخسرو کی حکایات میں ملتے ہیں اور کویاجی کے خیال میں سکندر اعظم کی داستانوں کے بہت سے واقعات کیخسرو کی داستانوں پر مبنی اور ایرانی فرّ شاہانہ کے قصے سے ماخوذ ہیں۔

مس جیسی ویسٹن نے ظرف مقدس کے متعلق لکھا ہے کہ اس کی کئی شکلیں اور مدارج داستانوں میں

ملتے ہیں۔ ایک پراسرار غذا دینے والے برتن سے لے کر جو کسی غیر مرئی محرک کے بغیر نمودار اور غائب ہوتا ہے ایک ایسے پتھر تک جس میں غذا اور زندگی بخشنے کے خصائص ہوں اور جس سے کبھی کبھی غیب کی باتیں معلوم ہوں۔ یہ تمام بیماریوں کا علاج بھی ہے غرض اس کے خصائص مسیحانہ ہی ہیں حکیمانہ بھی رزاقانہ بھی۔

کویاجی کے نظریئے کے لحاظ سے یہ سب خصائص ''ہواریئو'' یا ''خورہ'' یا ''فرّ'' کے تصور میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ آئرستان ظرف مقدس کے قصے میں ظرف کا پانی سے بڑا تعلق ہے۔ سرپارسی وال کے قصے میں وہ تلوار جو اسے ماہی گیر بادشاہ سے ملتی ہے دوسرے حملے کے بعد ٹوٹ جاتی ہے لیکن اگر وہ چشمۂ لاک (جھیل کے چشمے) میں طلوع سحر سے پہلے ڈبوئی جائے تو پھر سے سالم ہوسکتی ہے۔ شاہ آرتھر کے اور بہت سے قصوں میں پانی تلوار اور شاہانہ شان وشوکت باہم مربوط ہیں۔ زمیادیشت میں جابجا عنصر آب اور فرشاہانہ کے تعلق کا ذکر ملتا ہے اور فردوسی کے یہاں بھی گیو کیخسرو سے کہتا ہے کہ تو 'فر' کا مالک ہے تو پانی سے کیوں ڈرتا ہے پانی تیرا کیا بگاڑ سکتا ہے۔

چہ اندیشی ازشاہ ایراں توئی پناہ دلیراں و شراں توئی
ببد آب را کے بود باتوراہ کہ بافرّ وزی وزیبائی گاہ

ایرانی مذہبی روایات میں 'ہواریئو' یا 'فر' سب سے پہلے شاہ بریلی کے حصے میں آیا جوان روایات کے لحاظ سے پہلا آدمی بھی تھا اس کی بے راہاوی پر متھرا نے اس سے 'فر' چھین لیا۔ یورپی محققین بھی متھرائیت کو ظرف مقدس کی داستان کے اہم ماخذوں میں شمار کرتے ہیں۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے بعد قدیم ایرانی بادشاہ فرّشاہانہ کی تلاش میں سرگرم رہی کبھی فر کی حفاظت تورانی بادشاہ کے حصے میں آئی اور کبھی ایرانی کیانی بادشاہوں کے۔

کویاجی نے ظرف مقدس کی داستان کو متھرائی اصل سے منسوب کیا ہے۔ یہ نظرا بھی تک تشنہ ہے۔ ظرف مقدس کی اصل کا جو نظریہ عام طور پر قبول کیا جاتا ہے وہ جیسی ویسٹن کا مسلک اڈونس والا نظریہ ہے اور جو خود فریزر (Frazer) کی تحقیقات پر مبنی ہے۔ مس ویسٹن کے نزدیک ظرف مقدس کا راز مسلک اڈونس میں شرکت کی رسوم سے تعلق رکھتا ہے۔

سرجیمز فریزر کی شاخ زریں، (Golden Bough) میں اڈونس اور اس کے ہم معنی اور ہم صفات دیوتاؤں کا دو مکمل جلدوں میں سیر حاصل ذکر ہے۔ فریزر کا نظریہ ان دیوتاؤں کے تصور کی بنیاد اس

واقعہ پر رکھتا ہے کہ موسموں کی تبدیلیوں خصوصاً خزاں اور جاڑوں میں نباتی زندگی کی ویرانی اور بربادی اور بہار میں پھر سے نباتی زندگی کی نشوونما کو قدیم انسان کیلئے دیوتاؤں (جن کے صفات انسانی تھے) کی قوت کے بڑھنے یا گھٹنے سے متعلق تھی۔ دیوتاؤں کی گھٹتی ہوئی طاقت کو پھر سے بڑھانے کے لئے یہ قدیم انسان ساحری اور جادوگری کی کئی رسمیں انجام دیتے تھے ان رسموں کے آثار اب بھی مختلف قوموں کی رسوم میں باقی ہیں۔ یہ رسمیں سب سے زیادہ ان علاقوں میں منائی جاتی تھیں جو بحرہ روم کے کنارے آباد ہیں۔ ان علاقوں میں نباتی دیوتاؤں کی پرستش ہوتی تھی ان میں سے ایک دیوتا خاص طور پر اہم ہے اسکی پرستش بحر روم کے مختلف علاقوں میں مختلف ناموں سے ہوتی تھی۔ یونانی اسے اڈونس (Adonis) کے نام سے پوجتے تھے لیکن اس میں انہوں نے بابل اور شام کے سامی لوگوں کی پیروی کی۔ اس دیوتا کا اصلی نام تموز تھا۔ سامی قومیں اسے "اڈون" یا مالک کہتی تھیں اور یہ لقب توریت میں بھی ملتا ہے۔ یونانیوں نے غلطی سے اصل نام کو چھوڑ کر لقب کو چن لیا اس کا امکان ہے کہ تموز سامیوں سے بھی پہلی سومیریوں کا دیوتا تھا جنہوں نے خلیج فارس کے سرے پر بابل کے تمدن کی بناڈالی تموز (Tammuz) کے نام کی سومیری شکل دوموزی (Dumuzi) تھی جس کے معنی ہیں اصلی بیٹا، اس لفظ کی مکمل شکل سومیری میں دوموزی اب زوہے جس کے معنی ہیں گہرے پانی کا اصلی بیٹا، یونانی حسین نوجوان نارسی کی طرح تموز کی پیدائش بھی پانی سے وابستہ ہے۔ غرض چشمہ آب حیات سے مفر نہیں۔ بابل کی مذہبی تصانیف میں تموز ایک بڑی دیوی ماتا ایشتار (Ishtar) کا جوان سال عاشق شوہر ہے۔ ایشتار فطرت کی قوت نمو کی تجسیم ہے ہر سال تموز کی موت آتی ہے اور ہر سال اس کی محبوبہ "دیوی ایشتار" عالم فنا سے اسے پھر واپس لانے کے لئے سفر کرتی ہے اس کے غائبانے میں محبت کا جذبہ اثر نہیں کرتا۔ انسان اور حیوان افزائش نسل چھوڑ دیتے ہیں تمام زندگی ہلاکت کے خدشے سے دوچار ہوتی ہے۔ بڑی مشکل سے اسفل السافلین کی دیوی "الاتو" یا "اریش کیگال" پھر سے "ایشتار" کو زندگی بخشی اور اسے تموز کے ساتھ دنیا کو واپس جانے کی اجازت دیتی ہے اس واپسی کے بعد بہار آتی ہے۔ نباتات میں پھر سے زندگی دوڑ جاتی ہے اس زمانے میں انسان نباتی اور حیوانی زندگی کے حالات میں زیادہ فرق کا قائل نہیں تھا۔ تموز کے غائبانے کے زمانے میں بابل میں بعورتیں اور مرد باجے بجا بجا کے اس کی یاد میں نوحے اور بھجن گاتے جن میں اس کا ذکر یوں کیا جاتا کہ وہ ایسے پودوں کی طرح تھا جو جلد مرجھا جاتے ہیں۔

ظرف مقدس کے قصوں میں روتی اور نوحہ کرتی ہوئی عورتوں اور ایک نائٹ کی کی لاش کا ذکر آتا ہے

جیسی ویسٹن نے اس کی توجیہ یہ بیان کر کے کی ہیکہ یہ سب مسلک اڈونس کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ظرف مقدس وہ خاص اور درمیانی ظرف ہے جواڈونس کی ضیافت کی رسم میں استعمال ہوتا تھا ملک کی تباہی خزاں اور سرما میں سورج کی طاقت کے زوال کی وجہ سے ہے اور شکستہ دست بادشاہ اور مردہ نائٹ بھی اسی کے مظاہر ہیں۔

لیکن مسلک اڈونس میں جام یا مینا اور نیزہ کی علامات کا کوئی خاص مقام نہیں اور اس کی توجیہ میں مس ویسٹن نے ایک اور نظریہ پیش کیا جو غالباً حقیقت سے بہت قریب ہے اور وہ یہ کہ جنسی علامات ہیں۔

شام میں بب لس اور قبرص میں ''پافوس اڈونس'' اور اس کی محبوبہ ''افروڈائے ٹی'' کی پرستش کے بڑے مرکز تھے۔افروڈائے ٹی، سامی، ایشتار یا ''اشتارتے'' کا یونانی بدل تھی۔اڈونس کے متعلق بب لس اور پافوس کی عبادت گاہوں کی جو حکایتیں اور روایتیں ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ نیم پجاری نیم بادشاہ اور ان کے خاص خاندان کے افراد کبھی کبھی اڈونس کا بہروپ بھرتے تھے اور دیوتا کے روپ میں اڈونس کے ان انسانی نمائندوں کو قدیم زمانے میں کبھی کبھی یا خاص خاص موسموں میں مار ڈالا جاتا تھا۔ایشیائے کوچک میں بھی یہ روپ بھرا جاتا تھا اور قتل کی یہی رسم انجام دی جاتی تھی۔ جوں جوں زمانہ ترقی کرتا گیا قربانی کی بربریت کم ہوتی گئی اور پجاری بادشاہ کی جگہ کسی مورتی یا کسی جانور کو بھینٹ چڑھایا جانے لگا (اسی قتل کے مسلک سے مس ویسٹن نے ظرف مقدس کی کہانیوں کے لولے بادشاہ اور مردہ نائٹ کی توجیہ کی ہے۔) ظرف مقدس اور اس کے گروہ کے تلاش کے قصوں کو تو ہم یہاں چھوڑتے ہیں لیکن اڈونس کا ساتھ نہیں چھوٹ سکتا کیونکہ پراسرار پھول کی تلاش بھی اس کے مسلک سے یقیناً کسی نہ کسی سے وابستہ ہے اس کے علاوہ اڈونس ہی کے ایک اور مثنیٰ دیوتا ''اے ٹس'' (Attis) اور اس کی محبوبہ

''سی بے لے'' (Cybele) کی ''فرجیا'' (Phyrigia) میں اسی طرح پرستش ہوتی تھی جیسے اڈونس کی شام اور قبرص میں Attis کا روما کے صنم کدوں میں بھی بڑا اہم مقام ہے جہاں سے ادب کو مثالیہ کا تحفہ ملا۔اے ٹس کے متعلق جو روایات ہیں وہ ان روایات سے بڑی مطابقت رکھتی ہیں جو حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے متعلق ہیں اور فریزر نے ان مشابہتوں اور نیز اے ٹس کے تہواروں اور عیسائی مقدس ایام کے باہمی تعلق کا بہت تفصیل سے ذکر کیا ہے۔

مصر میں اڈونس کا مثنیٰ ''دیوتا اوسیرس'' (Osiris) کہلاتا تھا اور اس کی محبوبہ کا نام ''آئی سس'' (Isis) تھا۔

اب ہم تلاش کے افسانوں کے تیسرے گروہ کا ذکر کرتے ہیں یہ تلاش ایک پھول کی تلاش ہے ادب میں یہ تلاش زیادہ تر گلاب کے پھول سے وابستہ ہے۔ سنسکرت میں گلاب نہیں لیکن کنول کی تلاش کا مہا بھارت میں ایک جگہ ذکر ہے۔ گلاب کے لئے فارسی میں بھی کوئی علیحدہ لفظ نہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ گلاب کی تلاش زیادہ تر یونانی اثرات خصوصاً مسلک اڈونس کے اثرات سے وابستہ ہے۔

فارسی میں گلاب کے پھول کیلئے کسی نام کا نہ ہونا باعث حیرت ہے۔ پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں "اس ضمن میں ایک اور بات ذکر کے قابل ہے اور یہ کہ ایران اگر چہ صحرا نہیں بلکہ سرسبز اور شاداب ملک ہے اور وہاں طرح طرح کے پھول اور بیل بوٹے ہوتے ہیں لیکن اس کی زبان میں پھول کے لئے یا کہئے گلاب کیلئے کوئی خاص لفظ نہیں۔ ایک لفظ "گل" ہے جو ہر پھول اور ایک خاص پھول یعنی گلاب دونوں کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ فارسی زبان کی یہ ناداری حیرت انگیز ہے چنانچہ پھولوں کے ذکر میں ہمیں یہ نام ملتے ہیں۔ گل آتش، گل شب افروز، گل خطائی، گل نرگس، گل صد برگ، گل شاموس، گل شب بو، گل سفید، گل احمر، وغیرہ۔ گلاب کو اس خاص پھول کے معنوں میں سب سے پہلے اہل ہند نے فارسی میں استعمال کیا اور متاخرین اہل ایران نے اسے قبول بھی کر لیا لیکن حافظ شیراز کے یہاں گلاب شراب کے معنوں استعمال ہوا ہے۔

گرفتہ ساغر عشرت فرشتہ رحمت   زجرعہ بررخ حور و پری گلاب زدہ

انہیں معنوں میں اردو میں گلابی، بھی استعمال ہوتا ہے۔ خواجہ میر درد کا شعر ہے

کبھی خوش بھی کیا دل کیا کسی رند شرابی کا

بھڑا دے منہ سے منہ ساقی ہمارا اور گلابی کا

سنسکرت میں گلاب کے لئے کسی نام کا نہ ہونا اور فارسی میں گلاب کیلئے کسی اسم خاص کا نہ ہونا کافی اہمیت کا رکھتا ہے۔ تلاش کے افسانوں کی ماہیت اور اصل کچھ ہی ہو لیکن اس سے یہ تو ظاہر ہے کہ تلاش گل کے قصوں کی ابتداء ہندوستان یا ایران میں نہیں ہوئی اور اس لئے گل بکاؤلی کا قصہ بھی باہر سے آیا ہوگا۔ اگر چہ کہ گلاب کیلئے فارسی میں گل استعمال ہوتا ہے اور گلاب کا پھول غالباً بہت قدیم زمانے میں بھی ایران میں پیدا ہوتا تھا لیکن اس کے لئے کسی خاص اسم کا نہ ہونا یہی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ابتدائی ایرانی مذہب ساحری یا طرز فکر میں اس کا کوئی خاص مقام نہ تھا اس کا شمار اعیان یا علامات میں نہیں تھا۔

اس لئے جتنا کچھ مواد موجود ہے اس کی روشنی میں یہی سمجھ میں آتا ہے کہ گلاب اور اس کی تلاش کا تعلق بھی کسی نہ کسی اڈونس کے مسلک ہی سے ہوگا اور اس سلسلہ میں پھر فریزر کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔

جس طرح جامعیت کے ساتھ فریزر نے درختوں کی ساحرانہ خصوصیات اور انکی پرستش کا ذکر کیا ہے پھولوں کا اتنا ذکر اس کی بے مثل تصنیف Golden Bough میں نہیں اور اس کی وجہ ظاہر ہے۔ درخت سے قدیم انسان نے بہت جلد ساحرانہ اور فوق الفطری خصائص کو وابستہ کر دیا ہوگا لیکن پھول سے ساحرانہ یا عینی خصائص بہت بعد میں متعلق کئے گئے ہوں گے جب انسان کی حسِ جمال اور اس کا ذوق کافی ترقی کر چکا ہوگا پھر بھی دو تین پھول ایسے ہیں جو اڈونس کے مسلک سے وابستہ ہیں اور ان کا فریزر نے ذکر کیا ہے۔ ان میں سے ایک سرخ گل نعمان یا شقائق النعمان کو یورپی زبانوں میں Anemone کہتے ہیں، جس کے متعلق اڈونس کے پرستاروں کا یہ عقیدہ تھا کہ یہ اڈونس کے خون سے پیدا ہوا ہے یا کم سے کم اس کی سرخ رنگت اڈونس کے خون سے ایسی ہوگئی ہے۔ اور چونکہ شام میں شقائق النعمان موسم بہار میں کھلتا ہے اس لئے اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ موسم بہار میں اڈونس کا کوئی نہ کوئی تہوار منایا جاتا ہوگا شقائق النعمان کو یوروپی زبانوں میں Anemone کہتے ہیں یہ لفظ سامی لفظ ''نعمان'' ہی کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ جس کے معنی ''پیارے'' کے تھے اور نعمان کا لقب اڈونس کیلئے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ شقائق النعمان اس پھول کا عربی نام ہے اور اس نام میں ابھی تک نعمان کے زخموں کی یاد باقی ہے۔ کہیں کہیں مغربی یورپ میں یہ عقیدہ بھی ملتا ہیکہ شقائق النعمان افروڈائے ٹی کے آنسوؤں سے پیدا ہوا ہے۔ جو اڈونس کی محبوبہ تھی۔

سرخ گلاب کی رنگت کو بھی اسی طرح اڈونس کے زخمی ہونیکے واقعہ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یونانی علم الاصنام میں یہ عقیدہ ملتا ہے کہ ''افروڈائے ٹی'' اپنے زخمی عاشق اڈونس کو دیکھنے جب دوڑی تو سفید گلابوں کی ایک جھاڑی کے کانٹوں سے اس کا نازک جسم چھل گیا اور اس کے مقدس خون سے سفید گلاب ہمیشہ کے لئے سرخ ہوگئے۔ دمشقی گلاب موسم گرما سے تعلق ہے یہ تہوار جہاں تک دمشقی گلاب کا اڈونس کے زخمی ہونے اور مرنے کی روایات ورسوم سے تعلق ہے یہ تہوار موسم بہار میں نہیں بلکہ گرما میں منایا جاتا ہوگا اور یقینی طور پر کم سے کم اٹی کا مین یہ تہوار بجائے بہار کے گرما میں منایا جاتا تھا۔

اڈونس کی پیدائش ایک خوشبودار پورے مرتھ (Myrrh) سے بھی منسوب کی جاتی ہے کیونکہ اس دیوتا کی پیدائش کے متعلق ایک عقیدہ یہ بھی ہے کہ دس ماہ کے حمل کے بعد ایک مرّ کے پودے سے وہ ایک

بڑے حسین سے بچے کی شکل میں پیدا ہوا۔ اس روایت کو اور کئی طرح سے بیان کیا جاتا ہے لیکن اس کا پھول یا اس کی تلاش سے کوئی تعلق نہیں۔ اس سے محض اڈونس کا نباتی دیوتا ثابت ہوتا ہے جس کا موسموں کی تبدیلی خزاں کی ویرانی اور بہار کی تازگی اور تازہ آفرینی سے بڑا تعلق ہے۔ یہ دو پھول یعنی شقائق النعمان اور سرخ گلاب البتہ اس کے خون، زخم اور موت سے متعلق ہیں اور اس کی موت ساری کائنات نباتات حیوانات انسان کی حیات نو کا پیش خیمہ ہے۔

ایک اور پھول ہے سنبل (Hyacinth) جو ایک طرح سے اڈونس کے مثنیٰ دیوتا کے نام سے موسوم ہے۔ یونانی ہایاسنتہ بھی ان دیوتاؤں میں سے ہے جو نباتات کے مظہر ہیں اور جو بہار میں پیدا ہوتے ہیں مگر گرما کی شدید دھوپ میں جھلس جاتے ہیں۔

''ہایاسنتہ'' کا قصہ یہ ہے کہ وہ قدیم ''شاہ ایمی کلاس'' (Amyclas) کا سب سے چھوٹا بیٹا تھا۔ اپالو کے ساتھ چکتی کا کھیل کھیلنے میں ایک چکتی کی مار سے وہ مرگیا اور ''دیوتا اپالو'' نے اس کا بڑا ماتم کیا۔ ہایاسنتہ یا سنبل کا پھول یعنی وہ خون کے رنگ کا پھول جس پر رنج والم مرتسم ہے، اسی بدنصیب شہزادے کے خون سے پیدا ہوا بالکل اسی طرح جیسے اڈونس کے خون سے شقائق النعمان اور اے ٹس کے خون سے گل بنفشہ پیدا ہوا۔ یہ سب پھول، شقائق النعمام، سرخ گلاب، گل بنفشہ اور سنبل آمد بہار کے نقیب ہیں اور بہار میں ساری نباتی حیاتی اور انسانی زندگی میں ایک نئی تازگی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ نئی جان سی پڑ جاتی ہے یونانی سنبل کے عام پھول سے زرا مختلف ہوتا ہے۔ اس کا رنگ گہرا سرخ ہوتا ہے اور اس کے پتوں پر ایک ایسا نشان بنا ہوا ہوتا ہے جو یونانی حروف ''تاسف'' بہ معنی افسوس سے بہت مشابہ ہوتا ہے۔ یونان میں یہ شروع بہار کے گلہائے بنفشہ کے بعد لیکن گلاب کے پھولوں سے پہلے کھلتا ہے۔ فریزر کا بیان ہے کہ مس جے ای ہیرلین نے اسے یونانی سنبل کے دو پھول لا کے دیئے جن پر یہ یونانی حروف تاسف کالے رنگ میں صاف پڑھے جاتے تھے۔

ہایاسنتہ کا سالانہ تہوار کم وبیش مئی کے مہینے میں ہوا کرتا تھا اور رسومات میں تین دن لگ جاتے تھے۔ پہلے تو ہایا کی موت کا ماتم کیا جاتا تھا، لیکن دوسرے ہی دن ماحول بدل جاتا تھا اور خوشیاں منائی جاتی تھیں یہ خوشیاں ہایاسنتہ اور اس کے ساتھ نباتی اور حیوانی زندگی کے پھر سے پیدا ہونے کی ہوتی تھیں جس طرح اڈونس کی محبوبہ افروڈائٹی (یعنی تموز کی محبوبہ اشتارتے) تھی اسی طرح غالباً ہایاسنتہ کی محبوبہ پولی بوئیا (Polyboea) تھی۔

ان تمام باہمی ثنئی نباتی دیوتاؤں اور دیویوں کے جوڑوں میں فرجیا'' والے اے ٹس'' اور اس کی محبوبہ'' سی بے لے'' کو رومتہ الکبریٰ کے مندروں خصوصاً ''وے تی کا نو'' میں بڑا اہم مقام حاصل تھا اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ فریزر نے تفصیل سے یہ رائے پیش کی ہے کہ اے ٹس کے مسلک اور اس سے متعلق روایات ورسوم اور عیسائی عقائدو رسوم میں ایک گونہ مشابہت ہے۔

سی ایس لیوس کا خیال ہیکہ رومتہ الکبریٰ کے مندروں ہی سے مثالیہ (Allegory) کا بھی آغاز ہوتا ہے اگر چہ یہ بہت ممکن ہے کہ مثالیہ کی پیدائش اور نشو نما پر خصوصیت سے اے ٹس کے مسلک کا اثر نہ ہوا ہو۔ رومتہ الکبریٰ کے مذہب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ بہت سے ایسے دیوتاؤں اور دیویوں کی پرستش کی جاتی ہے جو محض تصورِ منتزع معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً ایمان آشتی وغیرہ۔ ٹھوس دیوتاؤں کا بھی کبھی اس طرح ذکر آتا ہے کہ اہل روما کا ذہن منتزع تصوّر کلی اور زندہ روح کے فرق کو محض مبہم طور پر محسوس کرتا تھا۔ اس لئے لاطینی تحریروں اور ادب میں دیوتا محض تجسم یا تمثل بن کر رہ جاتے ہیں۔ دیوتاوں کی شام کا دھندلکا تمثل کی صبح کا طلوع ہے۔ عیسائیت سے پہلے ہی دیوتاوں کی شام کا دھندلکا شروع ہو چکا تھا اور اس کا پرتو لاطینی ادب میں Statics کی تصانیف میں اور اس سے پہلے کے فلسفے میں ملتا ہے۔ یہ رجحان دراصل وحدانیت اور دیو مالا کے درمیان ایک عارضی تصفیہ ہے۔ وحدانیت کو اس لحاظ سے دیو مالا کا رقیب نہیں بلکہ اس کا اتمام اور اس کی پختگی تصور کرنا چاہئے۔ اس مرحلہ پر مختلف دیوتا ایک واحد طاقت کے مختلف مظاہر مختلف پہلو اور عارضی یا جزوی تجسمات سمجھے جانے لگے تھے۔ یونانی اصنام کے متعلق تصورات کی اس بنیادی تبدیلی کے زمانے ہی میں وہ 'اخلاقی کشمکش' بھی محسوس کی گئی جس کا تصور ارسطو کی 'کتاب الاخلاق' میں موجود نہیں ہے۔ اس اخلاقی کشمکش پر عیسائیت کا اثر ضرور پڑا ہے لیکن اس کو بالکل یہ عیسائیت کی پیداوار نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اہل ورما میں اخلاقی کش مکش کی بحث اس لئے شروع ہوئی کہ یونانیوں کے برعکس انہیں ''ارادۂ منقسم'' Bellum Intestinum کا پورا احساس تھا یہ ذہنی کیفیت روما کے عیسائی اور غیر عیسائی مفکرین میں یکساں ملتی ہے اور اس کا مطالعہ ''نے کا'' سینٹ پال، ''اے پک ٹے ٹس'' اور'' مارکس آرے لی'' اس کی تحریروں میں کیا جاسکتا ہے۔ ارادہ منقسم کا محسوس کرنا ذہن کی توجہ خود اس کی اپنی طرف منعطف کرنا چہ اگر ارادہ منقسم ہو تو 'ترغیب' کے خلاف جہاد ضروری ہے۔ ارادۂ منقسم کا سلسلہ کچھ ہی سہی لیکن ترغیب جہاد کیلئے باطن کی دنیا یا اندرونی دنیا کی چھان بین اور تحقیق وتفتیش ضروری ہے اور جب ہم ارادہ منقسم کے احساس کے تحت ترغیب کے خلاف جہاد کے لئے اپنی باطنی یا اندرونی دنیا

میں چھان بین اور تفتیش شروع کرتے ہیں تو ہم گویا مثالیہ طرز اظہار کی سرحد پر پہنچ جاتے ہیں کیونکہ اندرونی کشمکش کا تفکر تو استعارے کے بغیر کیا جا سکتا ہے لیکن استعارے کے بغیر اس اندرونی کشمکش کا اظہار ممکن نہیں اور ہر استعارہ ایک مختصر مثالیہ ہے۔ جوں جوں یہ اندرونی کشمکش زیادہ اہمیت اختیار کرتی جاتی ہے یہ بھی لازمی ہوتا جاتا ہے کہ استعارے پھیلتے جائیں اور جڑتے اور ملتے بھی جائیں۔ یہاں تک کہ وہ مکمل ترقی یافتہ مثالیہ بیان کی شکل اختیار کرلیں۔

اس طرح۔ ایس۔ لیوس نے مغرب میں مثالیہ کی پیدائش اور ارتقاء کی تشریح کی ہے کم وبیش اسی قسم کے حالات میں حالات میں مشرق وسطیٰ میں بھی اسلامی ادب میں مثالیہ کی ابتداء ہوئی ہوگی۔ فرق یہ ہے کہ اسلامی ادب میں مثالیہ جس ارادۂ منقسم اور جس اندرونی کشمکش کے زمانے میں ظہور میں آیا ہوگا وہ دیو مالا سے وحدانیت کی طرف نہیں بلکہ مجاز سے حقیقت کی طرف ذہنوں کی حرکت کا دور ہوگا۔

ایک قسم کا مثالیہ یا مثالیہ نما جو مشرق اور مغرب میں بہت مقبول تھا، وہ تھا جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے تھے لیکن ہر حیوان کسی انسانی خصوصیت یا صفت کا مظہر ہوتا تھا حیوانوں کے متعلق حکایات کا سلسلہ ایک طرف ہندوستان سے ہوتا ہوا کلیلہ اور دمنہ اور انوار سہیلی کی وجہ سے اسلامی ممالک اور مغرب میں بہت مقبول ہوا دوسری طرف قرون وسطیٰ اور ابتدائی نشاۃ ثانیہ کے ادب میں بھی ایسی حیوانی حکایات یا Bestiaries اور Fabliaux کو بڑی اہمیت تھی۔ یورپ کی ان حیوانی حکایات کا سرچشمہ غالباً حکایات لقمان Aesop's Fables قرون وسطیٰ میں ان پر مثالیہ کا رنگ چڑھ گیا۔ ☆ رسالۂ 'اخوان الصفا' (مرتبہ مولوی اکرام علی مطبوعہ انجمن ترقی اردو) میں جانوروں کی خصوصیات اس طرح گنائی گئی ہیں کہ ہئیت مثالیہ کی نہیں بلکہ مثالیہ کے خام مواد کی ہے۔

''مثال کے طور پر بارہویں فصل میں طاؤس شاہ مرغ کی فرمائش پر ہر پرندے کی صفات اور خصوصیات گنا جاتا ہے لیکن یہ خصوصیات ایک حد تک انسانی آداب فقر وعبادت کی ہیں۔ مثلاً ہدہد جاسوس مصاحب سلیمان ابن داؤد کا یہ ہے کہ لباس رنگ برنگ کے پہنے بیٹھا ہے۔ وقت بولنے کے اس طرح جھکتا ہے کہ گویا رکوع اور سجدہ کرتا ہے نیکی کے واسطے حکم کرتا اور بدی کو منع کرتا ہے یا تیتر ندا کرنے والا یہ ٹیلے پر کھڑے ہوا ہے۔ رخسار سفید باز و ابلق رکوع اور سجدوں کی کثرت سے خمیدہ قامت ہو رہا ہے ندا کے وقت غافلوں کو یاد دلاتا اور بشارت دیتا ہے بعد اس کے یہ کہتا ہے شکر کرو اللہ کی نعمتوں کا نعمت زیادہ ہو اور خدا پر بدگمانی نہ کرو اور اکثر مناجات میں خدا سے یہ دعا مانگتا ہے 'یا اللہ پناہ میں رکھ مجھے شکاری جانوروں اور

گیدڑوں اور آدمیوں کی بدی سے اور طبیب جو میرا گوشت کھانے کے واسطے مریضوں سے فائدہ بیان کرتے ہیں اسے بھی مجھے محفوظ رکھ کیونکہ اس میں میری زندگی نہیں۔"

خصائص کے تمثل یا تجسم کا اظہار ان کے ناموں سے ہی ہوتا ہے۔ ہئیت یا تکنک کے اعتبار سے جس طرح کا مثالیہ اسلوب ہمیں 'دستور عشاق' میں ملتا ہے وہ خالص مثالیہ کا اسلوب ہے اس کے برعکس فریدالدین عطار یا مولانا روم کی مثالیہ ہئیت کو مرکب کہا جاسکتا ہے۔ مرکب مثالیہ میں تطبیق دشوار ہوتی ہے اور یہ صرف مجاز و حقیقت کے دستور کے مکمل علم کے بعد ممکن ہے۔ اس طرح کی تطبیق میں اور بھی دقتیں ہیں مثلاً بیرونی حکایات کے ایک سے زیادہ معنی بھی قرار دیئے جاسکتے ہیں اور اس وجہ سے مرکب مثالیہ کی اندرونی حکایت کا تعین اتنا آسان نہیں۔ اس کے برعکس چونکہ خالص مثالیہ کے کردار موضوع یا افراد کے خصائص ہی خارجی کردار بھی ہوتے اس لئے مثالیہ کے معنی کا تعین ہر ہر قدم پر ہوجاتا ہے۔

خالص مثالیہ کے لئے اصلی سوال تشکیل مکان ہے چونکہ اندرونی مثالیہ کے کردار محض خصائص ہوتے ہیں اس لئے اس کا مکان باطنی ہوتا ہے خارجی نہیں ہوتا۔ عاشق یا معشوق کے دل یا ذہن میں مثالیہ کا قصہ حرکت کرتا ہے اور یہی دل یا ذہن اصلی مکان ہوتا ہے اس میں کہیں کہیں سے خارجی مکان بھی دخل انداز ہوجاتا ہے۔

خالص مثالیہ کے زیادہ تر کردار تو یقیناً خصائص ہوتے ہیں مگر تمام کردار خصائص نہیں ہوسکتے مذہبی مثالیہ میں کم سے کم ایک کردار اور عشقیہ مثالیہ میں کم سے کم دو کردار خصائص نہیں بلکہ 'نمونہ' کے اشخاص ہوتے ہیں۔ مثلاً کوئی عشقیہ مثالیہ اس وقت تک نہیں لکھا جاسکتا جب تک عاشق اور معشوق کا بھی بحثیت کرداروں کے تعین نہ ہو۔ یہ اور بات ہے کہ اور باقی تمام کردار جن سے انہیں سابقہ پڑے محض خصائص ہوں۔

خالص مثالیہ میں کوشش ضرور کی جاتی ہے کہ حتی الامکان عاشق اور معشوق یعنی ان دو افسانوی افراد کو بھی جن کی باہمی کشش یا کشمکش سے مثالیہ کی تشکیل ہوئی ہے مثالی اصطلاحات ہی کے سے نام دئے جائیں۔ چنانچہ "رومان گل" میں عاشق محض 'میں' ہے مبہم سا حاضر متکلم اور معشوقہ 'گلاب' ہے۔ اسی طرح دستور عشاق میں عاشق 'دل' اور معشوقہ 'حسن'۔ یہ خالص مثالیہ کو خالص تر بنانے کی کوشش ہے۔

عاشق اور معشوقہ کے علاوہ دو ایک اور روایاتی افسانوی کردار مثالیہ میں آجاتے ہیں۔ مثلاً راملاں جس کی صفت رازداری ہے لیکن جو خود روایات عشق میں ایک واضح افسانوی شخصیت رکھتا ہے اسی طرح کا کردار "رقیب" دو طرح کا ہوسکتا ہے یا تو اپنے اصلی لغوی معنوں میں نگہبان، یا پھر دشمن جو اس معشوقہ

کو چاہتا ہے دراصل 'رازداں' اور 'رقیب' دو طرح کا ہوسکتا ہے یا تو اپنے اصلی لغوی معنوں میں نگہبان' یا پھر دشمن جو اس معشوقہ کو چاہتا ہے دراصل رازداں اور رقیب ایک دوسرے کی ضد ہیں اور اگر مثالیہ میں انہیں جگہ دی جائے تو مثالیہ کی افسانویت قریب قریب ختم ہی ہو جائے اور پھر باوجود صفات اور خصوصیات کے تجسم کے مثالیہ کا خارجی سانچہ بنانا بہت مشکل ہو جائے۔

رومان گل، غالباً قصہ حسن ودل سے بہت پہلے کی چیز ہے اور جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں غالباً دونوں کی اصل یونانی ہے اور ممکن ہے کہ دونوں کا کسی نہ کسی طرح مسلک اڈونس سے کچھ نہ کچھ تعلق ہو۔ رومان گل Roman Of the Rose کے ادبی ماخذوں پر بہت کافی روشنی ڈالی جاچکی ہے۔

چشمہ آب حیواں کی کچھ نظریں رومان گل سے پہلے کے ادب میں ملتی ہیں مثلاً کلاڈین کی ایک نظم میں قبرص، کے ایک پہاڑ کا ذکر ہے جس کی چوٹیوں پر برف کی سفیدی کبھی نہیں جمتی اور جس سے ہوائیں کبھی نہیں ٹکراتیں ۔ چوٹی پر ایک مرغزار ہے جس کے اطراف ایک طلائی باڑ ہے۔ اس مرغزار میں ہر جنس بغیر کاشت کے پیدا ہوتی ہے۔ اس مرغزار میں دو چشمے ہیں ایک میٹھے پانی کا اور دوسرا کڑوے پانی کا۔ اسی طرح' آداب عشق' کے مشہور مدون اور مؤلف' اندریاس' کے' پی لانس' کا چشمہ ہے جس میں یہ دونوں خصائص جمع ہو گئے ہیں کیونکہ چشمہ کا پانی سر چشمے کے قریب میٹھا اور فرحت بخش ہے لیکن جب وہ دوسرے خطے میں بہتا ہوا پہنچتا ہے تو بڑا سرد اور تکلیف دہ ہو جاتا ہے۔

کلاڈین کی نظم میں جس سنہری حصار سے گھرے ہوئے باغ یا مرغزار کا ذکر ہے اس کا منظر رومان گل کے باغ کے منظر کا پیش خیمہ ہے۔ رومان گل کی طرح یہاں بھی شباب باغ کے احاطے کے اندر ہے اور پیری باہر لیکن اس کے برعکس دستور عشاق، میں خضر کا قیام گلزار رخسار میں ہے۔ یہ غالباً بہت بعد کی شاعرانہ روایت کی وجہ سے رخسار میں سبزہ ہوتا ہے اور سبزہ سبز ہوتا ہے اور حضرت خضر بھی سبز پوش ہیں اس واسطے ان کے لئے گلزار رخسار میں جگہ ڈھونڈی گئی۔

چشمے اور پھول کا کسی باغ کے اندر ہونا تلاش کے افسانوں کی ایک مشترک خصوصیت ہے۔ اس باغ کے اندر پہنچنا بہت مشکل ہے اور عموماً کسی خارجی رہنما کی ضرورت ہوتی ہے۔ گل بکاؤلی کے قصے میں تو باغ تک پہنچنا اتنا مشکل ہے کہ دیو تاج الملوک کو اپنے ساتھ ہوا پر اڑا کر باغ کے اندر نہیں لے جاسکتے بلکہ بچوں کی کہانیاں والے دیوؤں کی طرح چوہے بن کر ایک سرنگ بناتے ہیں۔ مثالیہ کے بہانے ایک بڑی اہم سی دنیا کا احتساب ان تلاشوں کے افسانوں میں در آیا ہے اور یہ چشمے یا پھول یا باغ اس اہم سی دنیا کا

محض ایک پرتو اور اس کا بڑا عارضی تجسم ہیں۔ یہ اہم سی دنیا یہ دوسری دنیا مذہب کی دنیا نہیں۔ اگرچہ بعض اوقات اس کا مذہب سے بھی تعلق ہے۔ یہ دنیا جوان افسانوں کے مشرق میں ہے اور ماہتاب کے مغرب میں (۱)۔ 'رومان گل' کا باغ ہے۔ قصہ حسن ودل کا باغ آشنائی اور گلزار رخسار ہے۔ قصہ گل بکاؤلی کی فردوس ہے یہ وہ سرزمین ہے جہاں ٹینی سن کے لوٹس ایٹرز (کنول خور) رہتے ہیں اور جہاں قاآنی کے ترنم کے آبشار گرتے ہیں یہ اہم سی دنیا یہ دوسری دنیا رومانی شاعری کی دنیا ہے۔

'رومان گل' اور دستور عشاق (قصہ حسن ودل) کے تقابلی مطالعے کیلئے پہلے دونوں کے مثالیہ کے تجزیہ کی ضرورت ہے اور چونکہ گیلام دلوری Guillaume de Lorries کا رومان گل Roman dela Rose فتاحی کی دستور عشاق سے تقریباً ۲۰۰ سال پہلے لکھا گیا اس لئے ہم رومان گل سے ابتداء کرتے ہیں۔

۱) مثالیہ کا "میں" عالم خواب میں بہار کے موسم میں ایک باغ کو دیکھتا ہے جو چاروں طرف سے اونچی اونچی دیواروں سے گھرا ہوا تھا اس باغ کی دیواروں پر طرح طرح کی تصویریں کھینچی ہوئی تھیں۔ یہ تصویریں نفرت، جرم بدمعاشی، طمع، بخل، حسد، رنج، پیرانہ، ریاکاری، غربت وغیرہ کی ہیں۔

۲) ایک بڑی بامروت حسین لڑکی باغ کا دروازہ کھولتی ہے۔ اس کا نام آرام (آرام، طبلی، کاہلی) Oiseuse ہے

۳) اپنا تعارف کرا کے وہ اس باغ کے مالک جناب "طرب" کا ذکر کرتی ہے جس نے اس باغ کے درخت مملکت عرب سے منگوائے اور جب یہ درخت بڑے ہو گئے تو باغ کے اطراف حصار کھینچ دیا، اس نے اس حصار یا فصل پر باہر کی طرف یہ خوفناک تصویریں کھنچوائیں۔ "طرب" کبھی کبھی اس باغ میں عیش منانے آتا ہے اور وہ اس وقت یہیں آیا ہوا ہے اس کے ہم رکاب دنیا کے حسین ترین لوگ ہیں۔

۴) اس کے بعد باغ کا تفصیلی ذکر ہے۔ یہ باغ ایسا تھا کہ اس پر جنت الفردوس کا دھوکہ ہوتا تھا طرح طرح کے طیور نواپرواز تھے جن کی خوش الحانی کی دنیا میں اور کوئی مثال نہیں۔

۵) اس کے بعد جناب "طرب" سے ملاقات ہوتی ہے اسے ایک خاتون نغمے سنا رہی ہے جس کا نام "مسرت" ہے اس خاتون کے نغموں میں بڑا کیف واثر ہے۔ ایک اور خاتون "میں" (یا عاشق) کو مخاطب کر کے رقص کی دعوت دیتی ہے اس خاتون کا نام مروت (Cortoisie) ہے۔ انہیں لوگوں کے ساتھ "عشق کا دیوتا" بھی ہے اور عشق کے دیوتا کے ہمرکاب ایک کنوارا نوجوان ہے جس کے ہاتھ

میں دو کمانیں ہیں اور اس کے دو ترکشوں میں پانچ پانچ تیر ہیں۔ پہلے ترکش میں جو پانچ تیر ہیں ان کے نام ہیں ۔ حُسن، سادگی، آزادی، رفاقت اور خوش منظری ۔ دوسرے ترکش کے پانچ تیر یہ ہیں ۔غرور، بدمعاشی، شرم، ناامیدی، اور انوکھا خیال۔

۶) عشق کے دیوتا کے ساتھ اور بہت لوگ رقص کر رہے ہیں خود اس کے ساتھ جو حسینہ رقص کر رہی ہے اس کا نام 'حُسن' ہے اور کا سراپا مکمل ہے۔ حُسن کے ساتھ بھی ایک اور خاتون ہے جس جس کا نام 'امارت' ہے۔ 'امارت' کے کمر بند میں ایک طلسمی پتھر ہے ہے جو اسے ہر قسم کے حسد سے محفوظ رکھتا ہے۔ یہ طلسمی پتھر رومتہ الکبریٰ کی ساری دولت سے زیادہ بیش بہا ہے۔ اس طلسمی پتھر میں اکسیری خصائص بھی ہیں۔ وہ رعشہ اور دانت کے درد کے مریضوں کو اچھا کر دیتا ہے۔ ایک اور خاتون ''فیاضی'' ہے جو سکندر اعظم کے خاندان سے ہے۔ ایک اور خاتون 'آزادی' ہے ان کے علاوہ 'مروت' اور 'آرام' ہیں ۔ وہ کنوارا نوجوان 'خوش منظر' جو عشق کے دیوتا کا ہم رکاب تھا ''میں'' یا خواب دیکھنے والے عاشق کا اپنے تیر و کمان سمیت تعاقب کرتا ہے۔

۷) پھر سے باغ کا ذکر۔ اب باغ کے درختوں کی فہرست آتی ہے۔ درختوں کے علاوہ کنویں تھے، چشمے تھے جن کے کنارے ہری ہری گھانس تھی اور طرح طرح کے پھول تھے۔

۸) چشمہ نرگس کا ذکر۔ ایک بڑے اونچے صنوبر کے درخت کے نیچے سنگ مرمر کی چٹان سے ایک چشمہ ابلتا تھا جس کے کنارے چھوٹے چھوٹے حروف میں یہ کتبہ تھا۔

''یہاں حسین نارسی سس کا کام تمام ہوا''

''اس کے بعد نارسی سس سے ایکو (صدائے بازگشت) کی کہانی دھرائی گئی۔ نارسی سس کو معشوقانہ تکبّر اور جفا کی یہ سزا ملی کہ ایکو کی محبت کو ٹھکرانے کے بعد وہ خود اپنے عکس پر عاشق ہو گیا جو اس نے اس اسی چشمہ میں دیکھا تھا۔ پھر چشمے کا تفصیلی ذکر ہے چشمے کی تہہ میں بلور جیسے پتھر کے دو ٹکڑے ہیں۔ جب آفتاب کی شعاعیں ان دو بلوریں سنگ ریزوں پر پڑتیں تو ان سے رنگ برنگ کی کرنیں پھوٹتیں۔ ان دونوں عجیب وغریب بلوریں پتھروں میں سارے باغ کا فرش ''سبزے'' اشجار سب کا عکس نظر آتا تھا جیسے آئینہ میں ہر شئے کا عکس نظر آتا ہے اسی طرح ان دونوں بلوریں پتھروں میں ہر چیز کی رنگت اور شکل نمایاں تھی اس طرح منعکس تھی گویا وہ ان دونوں چھوٹے چھوٹے پتھروں پر نقش کر دی گئی ہو۔''

یہی دونوں چھوٹے چھوٹے بلوریں پتھر نارسی سس کا خطرناک آئینہ (آئینہ حیران) ہیں جس میں اپنا

عکس دیکھ وہ اپنے آپ پر عاشق اور تباہ ہوگیا جو کوئی آئینہ میں اپنی صورت دیکھ لیتا ہے پھر کوئی اس کی مدد نہیں کرسکتا۔ اس کا (اپنے آپ پر) عاشق ہونا ضروری ہے۔ بڑے بڑے صاحبان فہم بڑوں بڑوں کے چھکے چھوٹ جاتے ہیں اسی چشمے کے اطراف زہرہ (وی نس یا افروڈائے ٹی) کے بیٹے کیوپڈ، عشق کے دیوتا نے محبت کے بیج بودیئے ہیں اسی لئے اس کو چشمہ عشق بھی کہتے ہیں۔

۹) چشمے کے انہیں سنگریزوں میں زائر یا عاشق نے ایک گلاب کے پھول کے پودے کے عکس دیکھا یہ درخت بڑا ہی بے مثل اور لاجواب تھا اور پھولوں سے لدا ہوا تھا۔

۱۰) اسی درخت کے عکس پر ایک خاص گلاب کے پھول کا عکس نظر آیا۔ یہ سرخ گلاب اس قدر خوبصورت تھا کہ اس کی تعریف نہیں کی جاسکتی (۲)۔ یہ آداب عشق قرون وسطی اور ابتدائی نشاۃ ثانیہ کے آداب میں اور فارسی شاعری کی ادب عشق سے مثالیہ ہیں۔ اس مرحلے پر رومان گل کے مثالیہ میں بیان کے بعد عمل شروع ہوتا ہے ۔

۱۱) عشق کا دیوتا بالاخر اپنے تیر سے عاشق (میں) کو زخمی کردیتا ہے اس تیر سے جو زخم لگتا ہے اس سے لہو نہیں رستا۔ جس تیر کا نشانہ عاشق کو بنایا گیا ہے اس کا نام حُسن تھا اور اس کے باقی تیر سادگی، آزادی، رفاقت، خوش منظری، بھی عاشق کے دل پر لگتے ہیں وہ اپنے آپ کو عشق کے دیوتا کا اسیر اور فرمانبردار بنا کے اپنے آپ کو اس کے حوالے کردیتا ہے۔

۱۲) عشق کا دیوتا عاشق کے دل کو زنداں میں بند کردیتا ہے اور اس کو آداب عشق کی تعلیم دیتا ہے۔ عشق کا دیوتا اسے یہ بھی ہدایت کرتا ہے کہ ایک رازداں تلاش کر۔ آداب عشق کی تعلیم دن بھر دے چکنے کے بعد عشق کا دیوتا غائب ہوجاتا ہے۔

۱۳) عاشق اس باڑ تک پہنچتا ہے۔ جو گلاب کے درخت کے اطراف ہے مگر درخت کے پاس تک پہنچنے کی کوئی سبیل نظر نہیں آئی۔ یہاں تک کہ ایک خوش رو نوجوان اس کے پاس آتا ہے یہ مروت کا بیٹا ہے اور اس کا نام 'خیر مقدم' Bialacoil ہے وہ نوجوان کی رہنمائی کر کے اسے باڑ کے اندر درخت کے پاس لانا چاہتا ہے لیکن Daunger (جو رقیب کے مماثل ہے) اس کا راستہ روکتا ہے۔ Daunger اکیلا نہیں اس کے ساتھ 'زبان خلق' اور 'حیا' Honte بھی ہیں۔ یہ 'حیا'، 'عقل' کی بیٹی ہے اور 'عقل' نے 'حیا' کو 'عصمت' کی سہیلی بنا کے اس لئے ساتھ کردیا کہ وہ زہرہ (وی لس) کی ترغیبوں کا مقابلہ کرسکے۔ خیر مقدم Bialacoil چلا جاتا ہے۔

۱۴) عقل عاشق کو کچھ نیک مشورہ دیتی ہے جسے وہ قبول نہیں کرتا عقل اسے اس کے حال پر چھوڑ کر رخصت ہو جاتی ہے۔

۱۵) راز داں یا دوست کو Daunger عاشق کے قریب آنے کی اجازت دیتا ہے مگر باڑ کے اندر نہیں آنے دیتا۔

۱۶) آزادی' اور ترحم' کی مدد سے عاشق باڑ کے اندر پہنچ جاتا ہے خیر مقدم بھی اب اس کے ساتھ ہو جاتا ہے۔

۱۷) اب عاشق گلاب کو قریب سے دیکھتا ہے اور اس کے حسن سے مسحور ہو جاتا ہے۔ عاشق کے دل میں اس کا پہلا بوسہ لینے کی خواہش پیدا ہوتی ہے لیکن گلاب کو عصمت سے ڈر معلوم ہوتا ہے جس کا حکم ہے کہ کسی کو بوسہ نہ لینے دے۔ بوسہ کی بڑی اہمیت ہے کیونکہ جس کسی کو بوسہ مل گیا ہے اسے عشق کے درد کا سب سے بڑا اصلہ مل گیا اور باقی کے مدارج کی امید بندھ گئی۔ بالآخر، زہرہ (وی نس) عاشق کی مدد کو آتی ہے اس کے ہاتھ میں ایک مشعل ہے جس کی گرمی سے جفا کار سے جفا کار خاتون کا دل پگھل جاتا ہے۔ زہرہ کی مدد سے عاشق کو بوسہ وفاداری مل جاتا ہے۔

۱۸) لیکن زبان خلق رشک اور حیا ہنگامہ برپا کر دیتے ہیں۔ حیا تو Daunger کو سخت ملامت کرتی ہے کہ اس نے اپنا نگہبانی کے فرض سے لاپروائی برتی اور اس کو خود بڑا تاسف ہوتا ہے وہ اب اور زیادہ سختی سے گلاب کی نگرانی کرنے لگتا ہے۔ عاشق کے لئے فراق کی منزل آتی ہے۔

۱۹) رشک ایک بڑا سنگین حصار تعمیر کرتا ہے جس کے ذریعہ گلاب کے پودے کی حفاظت کی جاتی ہے۔ Daunger حیا خوف اور زبان خلق اس نئے حصار کے چار دروازوں پر پہرہ دیتے ہیں۔ اس قلعے کے ایک برج میں خیر مقدم کو قید کر دیا جاتا ہے۔

۲۰) عاشق کا ابتلا اور اس کی ناامیدی :

یہاں گیلام دلوری کا قصہ رومان گل ختم ہوتا ہے اس کے بعد بقیہ حصہ کی تکمیل ایک اور فرانسسی شاعر ژاں دمیوں Jean de meun نے کی ہے اس مقام سے رومان گل کا لب ولہجہ، اس کا مقصد اس کا طرز بیان سب بدل جاتا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ رومان گل کی مثالیہ اہمیت یہیں ختم ہو جاتی ہے جہاں تک مثالیہ قصے کا تعلق ہے۔ رومان گل کے ماخذوں کے سب سے بڑے عالم لانگ لوآ کا خیال ہے کہ ''فراق کے عالم میں بھی گلاب (معشوقہ محبت) عاشق سے صرف اس حد تک دور ہے کہ اس پر اس کے

بزرگوں کی نگرانی ہے۔" ورنہ دراصل عشقیہ وصال حاصل ہو چکا ہے اور اس لئے ایک طرح سے قصہ یہاں ختم ہوسکتا ہے۔"ژاں دمیوں" نے اس مرحلہ سے قصہ کو اپنے ہاتھ میں لے کر اس کی خارجی اور باطنی ہیئت ہی بدل دی ہے کیونکہ "میون" ہجو نگار تھا، مفکر تھا، فطرت اور مذہب کا شاعر تھا، سب ہی کچھ تھا لیکن مثالیہ نگار نہیں تھا۔ مثالیہ نگاری کے لئے تخیل کے جس تناسب، جس فنکارانہ ذوق تعمیر کی ضرورت ہوتی ہے اس سے وہ محروم تھا ۔رومان گل، کا جو حصہ اس نے گیلام دِلوری کے تصنیف کردہ حصے کے سلسلہ میں لکھا۔ اس میں تسلسل محض سطحی ہے، بجائے عشق کے شائستہ آداب مدوّن کرنے کے اس نے عقل کے ساتھ ہو کر عشق کی مذمت کی ہے۔ قصہ مختصر اس نے مثالیہ کی مٹی پلید کر کے پند و موعظت کا دفتر کھول دیا ہے اور قریب قریب وہی غلطی کی ہے جو قصہ حسن و دل کو نثر میں لکھتے لکھتے ملاوجہی نے کی ہے ژان دمیون کے لکھے ہوئے آخری حصے کا خلاصہ یہ ہے۔

۲۱) عاشق نئے سرے سے اپنے حال پر غور کرتا ہے۔

۲۲) عقل عاشق کو عشق کے تلون اور تضاد کے متعلق نصیحت کرتی ہے۔ شباب حماقتوں اور شیب کے احتیاط وضبط پر وعظ کرتی ہے۔

۲۳) عاشق اس نصیحت کو ٹھکرا دیتا ہے۔ عقل دوستی کی تعریف کرتی ہے۔ قسمت کی تبدیلیوں پر بحث کرتی ہے غربت کی قدر و قیمت اور طبع کی خامی کا ذکر کرتی ہے وہ بہت سی تاریخی مثالیں دیتی ہے اور پھر یہ دیکھ کر کہ عاشق اس کی طرف توجہ نہیں کر رہا ہے۔ عقل اسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔

۲۴) دوست (یار رازداں) عاشق کو رشوت دینے کا مشورہ دیتا ہے (یہاں بہت سی اِدھر اُدھر کی بحثیں ژاں دمیون نے چھیڑ دی ہیں)

۲۵) بالآخر عشق کے دیوتا کو عاشق پر رحم آتا ہے اور وہ فیاضی عزت اور دوسرے بہت سے سرداروں کے ساتھ اس حصار کا محاصرہ کرنے آتا ہے جو گلاب کے درخت کے اطراف ہے۔

۲۶) زرق False Semblant اور اس کی بیوی تو نہ دونوں منافقین ہیں مگر وہ محاصر میں عشق کے دیوتا کے لشکر کے ساتھ شریک ہو جاتے ہیں۔

۲۷) عشق کا دیوتا فیاضی اور دولت کے استعمال اور خرید و فروخت پر بحث کرتا ہے اور اپنے سرداروں سے مشورہ کرتا ہے۔

۲۸) زرق اپنی اور جھوٹے مذہبی پیشواؤں کی خصلت ظاہر کر دیتا ہے۔

۲۹) زرق زبان خلق والے دروازے پر اپنی بیوی توبہ کی مدد سے زور وشور سے حملہ کرتا ہے۔ رشک کے قلعہ پر حملہ اور فتح۔

۳۰) بالآخر عاشق ' گلاب کو حاصل کر لیتا ہے۔

یہ رومان گل کا خلاصہ تھا اصلی ڈھانچہ گیلام دلوری کو ایک مشہور فرانسسی شاعر کرے تیان وتردے Chretien de Troyes کے یہاں ملا تھا جس نے شاہ آرتھر کی گول میز کے سرداروں کی کہانیوں کو عشق شائستہ کی روایات کی روشنی میں بڑے کمال سے قلمبند کیا ہے۔ گیلام دلوری نے کرے تیان کی افسانوی تحریروں میں سے رومانی اور طلسماتی پہلو کو ترک کر دیا اور فطری پہلو کو لے کر اس میں ایک نیا ہیتی تجزیہ کیا لیکن اس کے رومان گل، میں جو متنازعہ مقامات اور کردار ہمیں ملتے ہیں وہ دراصل اعلیٰ کرداروں اور جغرافی مقامات کا پرتو ہیں۔ اس طرح اس مثالیہ میں جو کہانی ہے اس میں واقعیت ضرور موجود ہے یہی تلاش کے افسانوں اور اس قسم کے مثالیہ کا اصلی رشتہ ہے۔ گیلام دلوری نے اپنے مثالیہ کی تعمیر میں کئی اہم تکنکی جدتیں کی ہیں ۔ پہلے تو یہ کہ اس نے اپنے ڈرامائی کرداروں میں سے ہیرو کو محو کر کے اس کو بے رنگ قصہ گو بنا دیا ہے وہ مثالیہ کا ''میں'' ہو کر رہ گیا ہے۔ قصہ کو ہم عاشق کی نظروں سے دیکھتے ہیں عاشق کو نہیں دیکھتے۔ پھر یہ گیلام دلوری نے ہیروئن کو ختم ہی کر دیا ہے۔ اس کا کردار کئی تمثیلات میں بٹ گیا ہے یعنی عاشق کو محض ایک محبوبہ ہی سے کام نہیں بلکہ اس محبوبہ کے مختلف حالات، تاثرات، ارتعاشات سے اور انہیں مختلف کیفیتوں سے عشق، ہجر ووصال کا قصہ بنتا ہے جس کا منتہا محبوبہ کا جوابی عشق ہے۔ محبوبہ کے جوابی عشق ہے محبوبہ کے جوابی عشق کا رمز گلاب کا پھول ہے۔ بہت سے روایاتی کردار مثالیہ میں باقی رہ گئے ہیں۔ مثلاً 'دوست' یار ازداں اور رشک کا فرمان بجالانے والی خادمہ۔ اسی طرح Daunger میں وہ تمام خصائص ہیں جو قدیم عربی اور فارسی شاعری کے رقیب (نگہباں) میں ہوتے ہیں۔

رومان گل، کے تمام مناظر کو تین میں تحلیل کیا جا سکتا ہے اور اس کی تشریح سی لیوس نے یوں کی ہے ۔

۱) باغ کی دیوار کے باہر ندی کا کنارہ

۲) باغ کے اندر کا منظر

۳) باغ کے اندر باڑ سے گھرا ہوا ایک گلاب کا درخت

لیوس کے نزدیک عشق شائستہ Courtly Love کی روایات کے مطابق ان مثالیہ مناظر کے معانی یہ ہیں۔

۱) عام لحاظ سے زندگی کی ندی کا کنارہ
۲) معاشرۂ دربار (جہاں 'عشق شائستہ' کے آداب پر عمل ہوتا ہے)
۳) ایک نوجوان لڑکی کا ذہن جو درباری ماحول میں رہتی ہے۔

لیوس کو اس کا بھی اقبال ہے کہ یہ باغ محض دربار عشق نہیں۔ یہ وہی باغ ہے جو اندریاس کے بی لانس اور کلاڈین کے یہاں ملا تھا یہ جنت ارضی اور جنت الفردوس ہے۔ اب رہ گئے کردار۔ رومان گل، کے کردار دو اہم قسموں میں منقسم ہو سکتے ہیں۔

۱) ڈرامائی کردار: مثلاً عاشق (یا 'میں' واحد متکلم) معشوقہ (جو مختلف مظاہر اور کیفیتوں میں تحلیل ہو جاتی ہے) خادمہ

۲) صفاتی کردار: یہ عاشق یا معشوق یا عاشق کی خصوصیتوں کا تمثل یا تجسم ہیں یہ پھر تین گروہوں میں بٹ جاتے ہیں

(الف) مبہم اور غیر معین صفات کے کردار: ان میں دو کردار قابل ذکر ہیں عشق کا دیوتا اور اس کی ماں زہرہ، ایک حد تک یہ کردار نیم اسطوری اور اس لحاظ سے ڈرامائی ہیں لیکن ان کی اسطوری خصوصیتوں کو محو کر کے یا پس منظر میں رکھ کے زیادہ تر 'عشق شائستہ' میں ان کی روایتی حیثیت کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ 'عشق شائستہ میں عشق کے دیوتا کی پرستش کی جاتی تھی۔ (یہ روایت Ovid کے کلام کا اثر ہے) اور عشق کے دیوتا سے سرتابی کی سزا ابتائے عشق اور ہجراں تھا۔ قرون وسطی کے یورپ کی عشقیہ شاعری میں ایک رجحان یہ ملتا ہے کہ زہرہ اور کیوپڈ (یعنی ماں بیٹوں) کی جگہ عشق کے بادشاہ اور ملک کے ایک جوڑے کا ذکر کیا جاتا ہے جو خود عاشق معشوقہ بھی ہیں اسی طرح رومان گل' میں عشق کے دیوتا کے ساتھ جو خاتون رقص کر رہی ہے اس کا نام 'حسن' ہے یہ 'عشقیہ' کرداروں کی اساطیر کے چنگل سے رہائی ہے۔ رومان گل' میں ان دونوں کرداروں کی بھی تشریح کی جاسکتی ہے کہ عشق کا دیوتا تو محبت کے شائستہ جذبے کا مظہر ہے اور زہرہ جنسی طلب کی۔ کیوپڈ اور وی نس کی یہ تشریح ثانِ دمیوں والے حصے میں اور زیادہ واضح ہے۔

ان دو کے علاوہ باقی غیر معین کردار محض مثالی ہیں مثلاً طرب، آرام، مرّوت۔

(ب) صفاتی کردار جو عاشق کے مظاہر ہیں مثلاً اُمید، عقل

(ج) صفاتی کردار جو معشوقہ کے مظہر ہیں یہ اس لئے بہت اہم ہیں کہ یہ ظاہر ہی ہے ہر قدم پر عاشق کو معشوقہ کی صفات سے واسطہ پڑتا ہے۔ ان میں سے 'خیر مقدم' Bialacoil بہت اہم ہے۔ پروانس کی

سے بہت ملتے جلتے ہیں۔

'آزادی' اور 'ترحم' (معشوقہ کی دو اور صفات) 'خیر مقدم' کی ساتھی ہیں۔

معشوقہ کی کچھ صفات ایسی بھی ہیں جو عاشق کے راستے میں حارج ہیں ان میں خوف اور 'حیا' بھی شامل ہیں Daunger کی ایک حیثیت تو ڈرامائی ہے جس کا ہم ذکر کر چکے ہیں یعنی معشوقہ کا 'رقیب' یا نگہباں۔ لیکن اس کی تشریح یوں بھی کی جا سکتی ہے کہ وہ معشوقہ ہی کی ایک صفت یا خصوصیت ہے اس لفظ Daunger کے قرون وسطیٰ کی شاعری میں بڑی اہمیت ہے اور اس کے مختلف لغوی معانی پر سی۔ ایس۔ لیوس نے بڑی قابلیت سے روشنی ڈالی ہے۔ قرون وسطی میں اس کے معنی اختیار یا حکومت کے تھے۔ اس سے دو طرح کے معنی پیدا ہوتے ہیں (۱) نقصان پہنچانے کا اختیار (۲) ممانعت یا روک ٹوک کا اختیار۔ ان دوسری طرح کے معنوں میں محبت سے انکار اور جفا کے معنی بھی شامل ہیں۔

اس کے بعد 'دستور عشاق' یعنی قصہ حسن و دل کا تجزیہ ملاحظہ کیجئے

۱) آغاز داستان در وصف ملک اعظم حجۃ اللہ علی الخلق شرف الاسلام والمسلمین حکیم الدنیا والدین عقل انار اللہ برہانہ۔

آغاز داستان میں عقل بادشاہ کا ذکر ہے جو سرزمین یونان کا بادشاہ ہے۔

که در یونان شه عالی مکان بود سرد سر خیل و سردارِ بهاں بود

بفرمان عرصهٔ مغرب تمامش نهاده دور گر دوں عقل نامش

۲) صفت امیر زادہ صدر الملۃ والدین "دل" لازوال قلب الاقدام الاقدام الاعلیٰ۔ دل کی خصوصیات شروع ہی سے عیسیٰ نفسی کی تھیں۔

بطفلی زاں بلاغت دسترس داشت که فیض جاں عیسی هم نفس داشت

۳) تربیت کردن عقل، دل، را آموختن رموز آلہی و رسوم بادشاہی

۴) نشاندن "عقل"، "دل"، صدر نشیں را پادشاہی در "بدن" و نشتن فتن یہاں سے مثالیہ میں مکانی وسعت پیدا ہوتی ہے۔

۵) ماجرا شنیدن دل سودائی مشرب در ظلمت شب از آب حیواں و عزلت گرفتن از تخت وایواں ایک دن شہزادہ دل کے ندیم بیٹھے بیٹھے چشمۂ آب حیواں کے خصائص کچھ یوں شہزادے سے بیان کئے گئے۔

سخنها آب حیوں رانشاں بود سخن از آبِ حیواں درمیاں بود

که درزنداں خاک ازباد رضواں — خدا راچشمۂ آبے ست پنہاں
ازآں آب آبر وئے کائنات است — که عین رحمت وآب حیاتست

ایک اور فرق جو رومان گل' اور قصہ حسن ودل میں یہاں نمایاں ہوتا ہے یہ ہے کہ رومان گل' میں عاشق عالم خواب میں باغ فردوس اور چشمۂ نرگس تک پہنچ چکا ہے اور اسے معلوم ہے کہ گلاب کہاں ہے۔ لیکن چشمۂ آب حیواں کا مقام کسی کو نہیں معلوم۔ اس سے دو نتیجے نکلتے ہیں۔ (۱) ایک تو یہ کہ رومان گل' کے مقابل قصہ حسن ودل میں 'تلاش' کی اہمیت زیادہ ہے، (۲) دوسرے یہ کہ منزل مقصود کے غیر معلوم ہونے کی وجہ سے مثالیہ کے لئے مکانی وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور مکان میں حرکت کرنے کے امکان بڑھ جاتے ہیں۔

بسے چشم ازپئے ایں آب پاکست — ممیداند کے کان ورچہ خاکست
بہر لب ذکر ایں چشمہ روانست — ولے سر چشمہ ازہر کس نہانست
حدیث آب برافواہ جاریست — ولے دیدہ زعین آب عاریست

فتاحی سے اخذ کر کے ملا وجہی نے 'سب رس' میں چشمۂ آب حیواں کا ذکر یوں کیا ہے 'جکوئی یو تازا آب حیات پیوے گا دسرا خضر ہوے گا اس جگ میں سدا جیوے گا اس آب حیات کی ایک بات ہے جکوئی دھایا ہرگز زوراں سو کنے نہیں پایا۔ یو خدا کے ہے ہات اس آب حیات کا جیو ہے یو آب حیات۔ آب حیات کون جو پئے گا دنیا میں جیونا اسچ کا ہے۔ جکوئی یو آب حیات پیا نہیں تو دنیا میں عبث آیا۔ کیا لذت دیکھا۔ کچھ نہیں کیا عبث جیا جس کے دل میں یو نین طمع کیا اس کا جیونا کس جیونے میں جمع۔ جس کے آب حیات سون تر ہوئیں گے لب، حیوان ہوئے گا تماشے دیکھے گا عجب عجب۔ ان آب حیات نے اس آب حیات کا رکھیا ہے لاج۔ نبی ہور ولی سب اس آب حیات کے محتاج'

۶) صفت مشرف الممالک سیاح اقطار وریاح بحار البصار عین الملتہ والدین 'نظر' با مرد ماں باطراف جہاں بہ طلب آب حیوان۔

'نظر' دل کی جاسوسی تھی وہ اقصائے عالم میں چشمۂ آب حیواں کا پتہ لگاتی پھری۔ نظر کے خاندان میں ترکمانی (آہوئے خطا) اور ہندی (سیاہ پتلی) کے خصائص ملے جلے تھے۔ اس طرح وہ روایاتی آنکھ ہے۔

پدر اورا زتر کان خطا بود ولے مادر زہندش بے خطاب بود
ندیدہ نور دادے مرد و زن را کہ بود اور دیدہ ہاں شہر بدن را

'نظر' اس طرح چشمہ نرگس کے دو چمکتے ہوئے سنگریزوں کے مماثل ہے یعنی انہیں کے ذریعے عاشق کو معشوقہ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ ان دونوں چمکتے ہوئے سنگریزوں کی طرح 'نظر' میں بھی ابہام ہے یعنی خصوصیت ہے یعنی معشوقانہ خوب صورتی۔ اسی ابہام کے مدنظر محبوبہ کی آنکھ کی خصوصیت کا 'دستورعشاق' میں جداگانہ طور پر تجسم کیا گیا ہے اور اسے غمزہ کا نام دیا گیا ہے۔ غمزہ، نظر کا بھائی ہے

۷) رسیدن جاسوس بشہر 'عافیت' ودیدن ناموس'

'ناموس' شہر عافیت کا بادشاہ ہے یہاں سے نظر' حصار' زہد' پہنچتا ہے اور' رزق' اسے اس تلاش سے بازر کھنے کی کوشش کرتا ہے جیسے Daunger اور اس کے ساتھیوں نے رومان گل، کے ژاں دمیوں والے حصے میں عقل عاشق کو سمجھاتی ہے۔ رزق' کو نصیحت کرتا ہے۔

بگفت اے درحجابی باز ماندہ زصد دریا بآ بے باز ماندہ
بسودائے محال از بہر آبے چرا باشی ہوائی چوں سحابے
گرفتم ز آب حیواں یافتی کام نہ آخر شربت مرگ است درجام
حیاتے راکہ مرگ آیدز دنبال چہ یک ساعت زمان اوچہ صد سال ے

۸) روانہ شدن نظر از حصار زہدو رسیدن بشہر 'ہدایت، نزد، ہمت'

'ہمت' شہر ہدایت کا بادشاہ تھا۔

۹) خبر دادن ہمت نظر را از پادشاہ اعظم وقہرمان عالم 'عشق' اس شہنشاہ 'عشق کی ایک لڑکی ہے حُسن۔

۱۰) صفت شاہزادہ (شاہزادی) جہان ونور چشم مردمان 'حسن' دلستان۔ یہی وہ معشوقہ ہے جس کی تلاش میں افسانہ نشو ونما پاتا ہے۔ چشمہ' آب حیواں اسی سے متعلق ہے۔ یہ گل بکاولی کی بکاولی کی طرح یا رومان گل کے 'گلاب' کی طرح ہے۔

پری روئے کہ جان دیوانہ اوست چراغ آسماں پروانہ اوست
سمن بوئے کہ گلرویاں گردوں بردلیش چوں پری مستند و مجنوں
جفا جوئے کہ از موئے میانش سر موہست صد عالم روانش
جہاں سوزے کہ چوں شمع از سرتاب برآردآب از آتش بصد آب

دل افروزے کہ درمشکات کونین
زروئے اوست روشن پرتو عین
سہی سروے کہ دار آب کوثر
رواں برلب کہ در پالیش کشد سر

شہنشاہ 'عشق' نے اس شہزادی 'حسن' کو شہر 'دیدار' میں رکھا ہے۔ اس شہر دیدار میں ایک 'گلشن رخسار' ہے۔ یہ گلشن رخسار، رومان گل کے باغ عشق کے مماثل ہے۔

گل فردوس از صدر و علامش
نہادہ گلشن رخسار نامش

اس گلشن رخسار' ہی میں وہ چشمہ ہے جس کو چشمۂ آب حیواں' کہتے ہیں لیکن اس گلشن رخسار اور اس چشمہ آب حیواں تک سفر بہت دشوار گزار ہے۔ راستے میں طلسمات ہیں دیو و دد ہیں جو پہرہ دیتے رہتے ہیں۔ غرض 'رومان گل' میں جو مہیب تصویر باغ کی دیواروں پر ہی تھیں وہ سب یہاں راستے میں حائل ہیں جیسے دیو و دد گل بکاؤلی والے باغ ''فردوس'' کے راستے میں تاجر الملوک کو ملتے ہیں ویسے ہی ''سنگ سیرت آدمی خوار'' یہاں بھی راستے میں حائل ہیں۔

دوریک چشمۂ آب ست از آثار
زفیض جنت و کوثر نمو دار
ازیں جاتا کنارِ آب حیوان
پیا پے بے کنا راست دیاباں
بے درہ طلسماتست بر گنج
برے زیں باغ نتوان چید بے رنج
دریں رہ دیو و دد ہستند بسیار
ہمہ سگ سیر تاِن آدمی خوار

یہ سگ سیرت آدمی خوار ''رومان گل'' کے درخت گلاب کے محافظوں مثلاً ''رشک'' ''زبان خلق'' ''حیا'' وغیرہ سے بھی مشابہ ہیں۔ لیکن ان سب کا سردار جو دیو ہی وہ بڑا ہی مہیب ہی۔ اس دِیو کا نام ''رقیب'' (نگہبان) ہی۔ یہ رومان گل کے Daunger سے بہت مشابہ ہے۔

برایشاں باد شہ دیو مہیب است
نشان با خوش و نا مش رقیب است
ترش روئی کزوز نگار گیرد
اگر آئینہ بر رخسار گیرد
چوکوہے غیر تفش درمیاں نیت
چوابرے روئے مہرازوے عیاں نیست
چناں ازاد مردم شد خصالش
کہ میخوانند سگ اہل کمالش
بحکم عشق ایں دیو جفا کار
بود رباں دار الملک دیندار

اب اس کا مقابلہ گیلام دلوری کے Daunger سے کر لیجیے۔

''اس کا بغض اس کے چہرے سے عیاں تھا۔ وہ بڑا بھاری بھرکم تھا اور اس کی رنگت سیاہ تھی ہر کوئی

اس سے واقف تھا جانتا تھا کہ وہ بڑا ہی تنومند اور خوفناک ہے ۔اس کے بال سر پر خار پشت کی طرح کھڑے ہوئے تھے۔اس کی سرخ آنکھیں آگ کی طرح دہکتی تھیں۔اس کی ناک پر شکنیں پڑی ہوئی تھیں اور مڑی ہوئی تھیں''

Daunger کا یہ حربہ قرون وسطی کے مغربی ادب کے''رذیل'' یا کسان سے بہت مشابہ ہے۔

۱۱)رواں شدن''نظر''ازشہر''ہدایت'' بہ طلب''آب حیواں''''نظر''۔مملکت عشق میں گلشن رخسار تک پہنچتا ہی اور کشاں کشاں''رقیب'' کے حضور میں لایا جاتا ہی۔ یہاں پھر رقیب کا ذکر ہی جو Daunger سے بہت مشابہ ہے۔

ترش روتیرہ خوئے چوئے چوں سگ آہن نجوے چوں سگ دروئے چوآہن
چوسگ روی خوددیدہ بدیدہ زخودبنی رخ مردم گزیدہ
بدن سردی چوبرف اززہری خندی بسر گرمی چو دور ازچشم بندی
ملولے بے اصولے ناقبولے جھولے بے اصولے دیوغوالے

''رقیب''''نظر'' پر بہت عتاب کررہا تھا اور''نظر'' نے''رقیب''''نظر'' کے دھوکے میں آکے اسے شہر دیدار تک لے گیا اسی طرح Daunger ''دوست'' یا رازداں کے مشورے کے بعد عاشق کو گلاب کے پودے کے قریب تو آنے دیتا ہے لیکن باڑ کے اندر جانے کی اجازت نہیں دیتا۔ یہاں لالچ نہیں بلکہ خوشامد Daunger کی نرمی کا باعث ہے لیکن''رومان گل کے اس حصے میں جوژان دمیوں نے لکھا ہے عشق کا دیوتا خرید فروخت اور رشوت اور امارت کے مسکوں پر غور اور بحث کرتا ہے۔

۱۲)رسیدن نظر بارقیب دیوسیرت بشہر دیدار و باغ قامت۔

یہ''قامت''''ہمت'' کا بھائی تھا۔اور''ہمت'' نے''نظر'' کو اس کے نام خط دیا تھا۔''باغ قامت''''رومان گل'' کے گلاب کے درخت کے مماثل ہے۔لیکن قامت بجائے خود ایک مجسم ہے۔

لطیفے خوش خرامے ناز نینے میانِ ناز کا ل بالا نشینے
سمن بُرُ گل رُخُ نازک میانے بلا انگیز و آشوب جہانے
بالا لیش نشتہ نو جوانی بہ تن پشتی بازو پہلوانی

۱۳)مجلس نہادن''قیامت'' دست کردن''رقیب'' دیوسیرت واحوال پرسیدن از''نظر'' بابصیرت۔
''قامت''''رقیب'' کے چنگل سے نظر کو رہائی دلاتا ہے۔

۱۴) سپردن قامت بالا نشین نظر رہ بین رابہ سیمین۔

۱۵) عجائب کہ ''نظر'' در ''بستان'' قامت دید۔

یہ عجائب دراصل معشوقہ کا سراپا ہیں۔ نظر رخ'''' زبان ودھان'' نہال نخل کے دو مرغان اور زیبا اور 'کمر' وغیرہ کو دیکھتا ہے۔

۱۶) آمد 'زلف' مشک بار بعزم شکار بکشت گلشن رخسار دیدن نظر گرفتار خستہ و بیمار۔ یہ زلف ہندوستان کی امیرزادیا اور سپاہ حسن کی سپہ سالار تھی اس کے صف شکن سپاہی اژدہوں کی طرح گلشن رخسار کے اطراف پھیلے ہوئے تھے۔

'زلف' اسے اپنے کچھ بال دیتی ہے کہ جو ضرورت ہو وہ ان بالوں کو آگ میں ڈال لے وہ اس کی مدد کو آجائے گی۔ یہ مشرقی طلسماتی داستانوں میں بڑا اہم سا واقعہ ہے۔ گل بکاؤلی کے قصے میں اسی طرح دیونی تاج الملوک کو اپنے بال دیتی ہے۔

۱۷) رسیدن 'نظر' ناتواں بادوال وشکستن ایشاں

۱۸) صفت شہر دیدار وگلشن رخسان وحیراں شدن 'نظر' سیار وعجائب ویدن از یمین یسار۔

۱۹) آگاہ شدن حسن ماہ منظر، از احوال 'غمزہ'، پرجگر وطلب کردن اور اپشین نظر وعرض کردن بر لشکر نظر کا ایک چھوٹا بھائی تھا جو ترکستان میں رہا کرتا تھا اس کا نام غمزہ تھا۔

عجب مردم شکارے تیز چشمے　　　بلائے غمزہ نامی تیز خشمے

لیکن بچپن سے یہ دونوں بھائی 'نظر' اور 'غمزہ' ایک دوسرے سے جدا ہو گئے تھے۔ غمزہ نے 'نظر' کو گرفتار کرلیا اور ہوا سے قتل کرنا چاہتا تھا کہ اس کی نظر 'نظر' کے بازو بند پر پڑی، جس پر ان کی ماں کی دی ہوئی نشانی تھی ہو تلوار پھینک کر اس سے بغلگیر ہوتا ہے۔

غمزے اور نظر کا بھائی بھائی ہونا اس کی دلیل ہے کہ دونوں دراصل ایک ہیں۔ نظر، عشق کی عاشقانہ صفت ہے اور غمزدہ 'معشوقانہ' صفت رومان گل میں چشم نرگس میں دو چمکتے ہوئے سنگریزے ہیں ان میں معشوق کی آنکھوں اور عاشق کی آنکھوں کے صفات ملے جلے ہیں ان میں باغ منعکس ہوتا ہے گویا ہو عاشق کی آنکھین ہیں اور حسن اس طرح ظاہر ہے گویا ہو معشوقہ یا 'گلاب' کی آنکھیں بھی ہیں قصہ حسن و دل میں ان طلسماتی سنگریزوں کو مثالی کردار بنا دیا گیا ہے اور مرکب صفات کو الگ کردیا گیا۔

غمزہ نظر سے کہتا ہے 'آب حیات' کی تلاش میں عین صواب ہے لیکن اس میں جان کا زیان ہے اور اس

سے پہلے خون کے گھونٹ پینے پڑیں گے۔

۲۰) آگاہ شدہ حسنِ دلدار از رسیدن نظر، بغمزہ، خونخوار، بردن، غمزہ، مخمور، نظر، رنجور بہ، منظر، حسن، منظور۔

’حسن‘ کے اطراف جو حسین سہیلیاں ہیں وہ ان خوبصورت خواتین کی یاد دلاتی ہیں جو ’رومان گل‘ میں عشق کے دیوتا کے ساتھ عاشق نے باغِ عشق کی سیر کے دوران میں دیکھیں۔ فرق یہ ہے کہ ’رومان گل‘ میں یہ تمام خواتین صفات عشق ہیں اور ’دستور عشاق‘ میں مقصود بالذات اور محض آرائش داستان کو لئے

دوراں صحن از بت چینی نظارہ — چو چرخ لا جوردی بر ستارہ
خطائی صارتاں چہرہ کشادہ — چو شاخ گل زمیں رابرگ دادہ
شکر ہائے سمر قند از خطِ خوش — سواد شہر سبز آوردہ درکش
بلا چشمان خوار زمی بہ گلگشت — زچشم خلق جیجوں ساختہ دشت
چو شیر یناں کابل کردہ تقریر — زمانہ قندہارا گفتہ کشمیر
لطیفانِ خراساں ساختہ جہر — نظر رابر خوراساں گفتہ از مہر
نگاران عراق از ردے نوروز — ززاہل باجماز افگندہ از سوز
یہ چشمان اصفاہاں زمژگاں — یہ کردہ بہ سر مہ جامۂ جاں
دہانِ تنگِ شیر ینان شیراز — زخانم پیش تختِ جم شکر ساز
فرا باغ نظر گلہائے تبریز — گلستان ارم کردہ زگل ریز
ملیحان عرب افگندہ در شور — نمک بردیش خاطر ہائی رنجور
گر فتہ شامیاں بر صبح خوردہ — کہ بر خوان خلیلی چاشت کردہ
شکر ریزان مصری از شکر خند — عزیزان راچو یوسف کردہ دربند

۲۱) سوال کردن ’حسن‘ از ہر باب و گفتن ’نظر‘ از ہر گونہ جواب

یہ سوال و جواب بہت دلچسپ ہیں یہ اس طرح مشرقی آئین عشق کا خلاصہ ہیں جسے عشق کا ’دیوتا‘ رومانگل‘ میں عاشق کو عشق کا سبق پڑھاتا ہے۔ دستور عشاق میں حسن اور نظر کے سوال وجواب عشق مجازی حقیقی دونوں کے آئین پر حاوی ہیں اور انہیں سوالات وجوابات میں نظر عرض مطلب کر جاتا ہے، اپنے آقا ’دل‘ کا ذکر چھیڑ دیتا ہے جس کی خاطر وہ آب حیوان کو ڈھونڈھنے نکلا ہے۔

۲۲) نمودن 'حسن'، گوہر دل سنگین خود را بہ نظر وگفتن نظر صفت دل عادل و عاشق شدن حسن بیدل حسن کے پاس ایک لعل تھا جس پر ایک بڑی خوبصورت تصویر بنی تھی جب حسن نے یہ تصویر نظر کو دکھائی تو نظر نے کہا یہ تو دل کی تصویر ہے۔ اس پر حسن شاہزادی دل پر عاشق ہو جاتی ہے۔

۲۳) گفتن حسن عیاش قصہ خود با نظر۔ تلاش و فرستادن او بہ شہر بدن با خیال، او باش دادن حسن دلدار انگشتر حن زنبار بہ نظر عیار برائے دل زار۔

یہ خیال حسن کا ایک پری زاد غلام تھا حسن نے اس کو نظر کے ساتھ کر کے شہر بدن بھیجا اور اسے ایک طلسمی انگشتری دی۔ اس انگوٹھی سے چشمہ آب حیات پر مہر کی جاتی تھی اور اس کی خصوصیت یہ تھی کہ جو اسے اپنے منہ میں رکھ لیتا تھا نظر سے غائب ہو جاتا تھا۔ خیال کو یہ انگشتری اس لئے حسن نے دی کہ وہ رقیب اور اس کے لشکر کی نگاہوں سے محفوظ رہے۔

'خیال میں'، ہمیں پھر رومان گل کا میک اہم مثالی کردار یا اس کردار کا ایک ہلکا عنصر ملتا ہے۔ 'رومان گل' میں مماثل کردار (Bila coil) ہے جس کا ترجمہ 'خیر مقدم' کیا گیا ہے لیکن اس کے مثالی خصائص وہی ہیں جو دستور عشاق میں خیال اور مہر کے ہیں۔ خیال معشوقانہ خیر مقدم کی پہلی اور مہر بعد کی صفت ہے یہ دونوں معشوقانہ التفات کی صفات اور کیفیات ہیں اور ان میں جو فرق ہے، ہو درجے کا ہے نوعیت کا نہیں۔

۲۴) رفتن نظر و خیال در شہر بدن و رسیدن بخنہ وطن۔ بُردن، خیال، جاسوس پیش، دل، محبوس و کشیدن، حیال، صورت حسن پری پیکر و عاشق شدن 'دل' بے خبر۔

اب تک دل چشمہ آب حیوان کا متلاشی تھا اب وہ اس چشمے کی مالک 'حسن' پر عاشق ہوتا ہے۔ یہ ایک طرح سے عشق کی دہری حرکی ہے۔ رومان گل میں یہ موجود نہیں کیونکہ گیلام دلوری نے طلسماتی افسانے کے عنصر کو قریب قریب بالکل محو کر دیا ہے اس لئے گلاب (معشوقہ کی محبت کے رمز) اور معشوقہ میں کوئی دوئی نہیں۔ اس کے برعکس داستانی رجحان کی وجہ سے یہاں چشمہ آب حیوان کے عشق کے متوازی اس کی مالکہ حسن کے عشق کا قصہ بھی چھیڑا گیا ہے۔ اس طرح تاج الملوک پہلے محض گل بکاولی (طلسمی پھول) کی تلاش میں نکلتا ہے اس کے بعد بکاولی پر عاشق ہوتا ہے اور اسے بھی طلب کرتا ہے۔ اس کا امکان بہت قوی ہے کہ اساطیری دور میں اس قسم کی دہری تلاش سے عشقیہ روایات کی محض جنسی علامات سے شائستہ اور مقصود بالذات کی جانب ارتقاء مُراد ہو۔

۲۵) عزیمت کردن 'دل'، گرفتار یہ شہر دیدار و آگاہ 'وہم'، غمخوار گفتن با عقل سادار و بند کردن دل گرفتار

را۔

اس طرف 'عقل' نے اپنے بیٹے 'دل' اور اس کے ساتھی 'نظر' کو قید کر دیا کیونکہ دل اگر کہیں شہر دیدار پہنچ جاتا تو عشق کے طاقتور فرمانروا سے جنگ ہو جاتی۔ رومانِ گل میں زاں دمیوں والے حصے میں عشق کی بخشیں بہت ہیں اور عقل کا کام بہر حال عاشق کو غلط قدم اٹھانے سے روکنا ہے لیکن یہاں عقل کو دل کا باپ (ماخذ) اور فرمانروا بنایا گیا ہے اگر چہ اس کی سلطنت عشق کے مقابلے میں حقیر ہے۔

نظر قید تو ہو گیا مگر جو انگشتری حسن نے خیال کو دی تھی اس کی مدد سے نظروں سے اوجھل ہو کر پھر شہر دیدار جا نکلا۔

۲۶) رسیدن نظر ناتواں بچشمۂ آب حیوان وافتادن انگشتری اوراز دہان و پنہاں شدن چشمہ از چشم او در زمان وگرفتار شدن بدست رقیب

انگشتری کے گرنے سے چشمے کا غائب ہو جانا ایک طلسماتی واقعہ ہے ایسے بہت سے طلسماتی عناصر قصۂ حسن و دل میں باقی رہ گئے ہیں۔ عشقیہ روایات کے لحاظ سے ان کی توجیہ یوں کی جاتی ہے کہ چشمہ آب حیواں (دہن) کا غائب ہو جانا ہوس کی جلد بازی کی سزا تھی۔ ایک لطیف نکتہ اس میں یہ بھی ہے کہ معشوق کا دہن روایتاً معدوم سمجھا ہی جاتا ہے۔

رقیب کے چنگل میں پھنس کر نظر نے زلف کے بال جلائے۔ زلف آئی اور اس نے نظر کو رقیب کی قید سے چھڑا لیا۔ حسن کی سرکار میں پہنچ کے نظر نے دل کی گرفتاری کا حال سنایا۔

۲۷) فرستادن 'حسن' دلا رائے 'غمزہ' دلربائے را با 'نظر' تیز پائے بہ دیدن 'دل' باد پیمائے

۲۸) رسیدن غمزہ و نظر عیار بکوہ زہد پائدار و شکستہ شدن توبۂ استوار بدست غمزہ خونخوار۔ 'رزق' کا بیٹا 'توبہ' عقل کے حکم سے ان کے مقابلے آیا تھا۔ رزق اور توبہ دونوں روماں گل کے بھی کردار ہیں، لیکن ژاں دمیوں والے حصے ہیں۔ وہاں یہ عشق کے دیوتا کی طرف سے لڑتے ہیں اور حیا اور 'رشک' نے گلاب کے درخت کے اطراف جو حصار لگاتا ہے اس کے محاصرے میں شریک ہوتے ہیں۔ رومان گل کے رزق و توبہ عشق کی جائز فریب کاری کے ہتھیار ہیں۔ یہ دونوں میاں بیوی (کیونکہ دستور عشاق والے کرداروں کی طرح یہ باپ بیٹے نہیں بلکہ میاں بیوی ہیں) حصار گل کے اس دروازے پر حملہ کر کے تسخیر میں مدد دیتے ہیں جس پر 'زبان خلق' کا پہرہ تھا۔

۲۹) رفتن 'غمزہ' و نظر جاسوس بہ شہر عافیت و ولایت 'ناموس' بصورت ترکان پوست پوش و قلندر

ساختن 'ناموس'

شہر عافیت کا تاجدار 'ناموس' بھی نظر اور غمزہ کے جادو سے قلندر بن جاتا ہے اور ناموس اور عشاق کے بہت سے اسرار سمجھاتا ہے۔

۳۰) بُردن توبہ نشانہ غمزہ صف شکن بشہر بدن و پندوان عقل پر فن دل ممتحن را در فتن 'دل' بالشکر جزار و 'صبر' پائیدار بعزم گرفتن شہر بیدار

توبہ نے جب اپنی کہانی سنائی تو عقل نے اپنے بیٹے 'دل' کو قید سے چھڑا کے اسے لشکر کا سردار بنایا۔ (حالانکہ 'حسن' نے غمزے کی سرداری میں جو فوج بھیجی تھی وہ 'دل' کو چھڑانے ہی کے لئے تھی) عقل نے اپنے بیٹے دل کو جو نصیحت کی وہ فتاجی نے تو بڑی خوبی سے قلمبند کی ہے مگر اس کے خلاصہ وجہی کے یہاں بھی پڑھنے کے قابل ہے۔

حسن کا لشکر ہی بہت بیدار۔ اس کی بات کو نو فائیں۔ اس کا کام تمام ہے بے اعتماد۔ یہاں داد نہ فریاد۔ اگر ایساں کے حیلیان پر توں مغرور ہوے گا تو اپنے تخت اپنی شاہی تے دور ہوے گا۔

اور اس نصیحت میں ٹیپ کا بند یہ تھا اور شاید اس حجت سے دل نے عقل کے لشکر کے سرداری اور حسن کے مقابلے میں منظور کی۔ اسے فتاجی کی زبانی سنئے

تو گر غالب شوی بر لشکر حسن بکام دل رسی از منظر حسن
اگر دردست او مقہور کردی بنزد ہر کسے معذور گردی

۳۱) افتن 'غمزہ' دل شکن با جادویاں پر فتن بسوئے قلعہ بدن بہ شکل آہویان فتن ور فتن دل پریشاں دنبال ایشاں

غمزے کے لشکر کا آہو بنکر دل کو بھڑ کانا پھر ایک طلسماتی عنصر ہے۔

۳۲) رفتن عقل سردار بالشکر جرار بر عقب دل ب بشہر دیدار

۳۳) نامہ فرستادن 'حسن' مہ پیکر بہ مشرق پیش پدر (عشق) و دویدن 'مہر' صف شکن بجنگ 'عقل' ولشکر بدن۔ جنگ کردن لشکر عشق خونخوار بالشکر دل بیقرار۔

لیکن اس لڑائی میں 'دل' کی جیت ہوتی ہے۔

۳۴) مشورت کردن 'حسن' در کار 'دل' با 'خال مقبل وحاضر کردن خال آن حسن و گرفتار شند 'دل' بدست آں۔

خال نے عنبر کے دانے کو آگ پر اکھا تو 'حسن' کی ہمزاد آ پہنچی جس کا مسکن کوہ قاف تھا اس نے اپنے غمزے اور ناز وغیرہ کو حسن اور عشق کے لشکر کی مدد کو بھیجا۔ حسن کی ہمزاد کا نوکر ایک تیر انداز بھی تھی جس کا نام ہلال تھا۔ اس نے 'دل' کو تیر سے مار گرایا اور عقل سراسیمہ ہو کر بھاگ نکلا۔ زخمی 'دل' حسن کے سامنے لایا گیا تو حسن اس کو دیکھکر غم وغصہ سے بے تاب ہوگئی۔ پھر اپنی دایہ 'ناز' کے مشورے سے جس کی رائے یہ تھی کہ اس معاملے میں جلد بازی اچھی نہیں۔ ذل کو چاہِ ذقن میں قید رکھا گیا۔ یہ کنواں گلشنِ رُخسار میں ہے۔

رومان گل میں بھی ایسے ہی واقعات ملتے ہیں۔ عشق کا دیوتا عاشق کو زخمی کر دیتا ہے اس کے بعد عاشق خود اپنے آپ کو عشق کے دیوتا کا قیدی بنا کے اس کے سپرد کر دیتا ہے۔ عشق کا دیوتا عشق کے دل کو قید کر دیتا ہے۔

حسن کی بے تابی بڑھتی گئی تو اسنے اپنی ایک سہیلی وفا سے مشورہ کیا یہ وفا سپہ سالار مہر کی بیٹی تھی وفا نے اس سے باغ آشنائی کا ذکر کیا (یہ باغ آشنائی گلگشت رخسار سے صرف اس حد تک مختلف ہے کہ گلشنِ رخسار کی ساری کشش محض عاشق کے لئے ہے اور باغِ آشنائی عاشق اور معشوق دونوں کے لئے دلکش ہے ۔باغِ آشنائی وہی گلش رخسار ہے جب کہ اس کو دوسرے زوایئے سے دیکھا جائے) باغِ آشنائی میں بھی گلشن رخسار کی طرح چشمۂ آب حیات کے مماثل ایک چشمہ ہے اس باغ میں ایک چھجہ ہے اور چھجہ میں دو کالی کالی کھڑکیاں ہیں جوان کو کھول کر داخل ہو وصال کی لذت پائے۔ ظاہر ہے کہ چشمۂ نرگس کے دونوں چمکتے ہوئے پتھریاں بطور مثالی کرداروں کے نہیں بلکہ مکانی آرائش کے پیش کئے گئے ہیں اور ان کی طلسمی خصائص محفوظ ہیں یہ وصال محض وصال دیدار ہی ہوسکتا ہے اور باغ آشنائی کا چشمہ جو چشمۂ آب حیات ہی ہے (جس طرح خود باغ آشنائی گلشن رخسار ہے) نرگس کے چشمے ہی سے ابلا ہے۔

حسن نے زلف کو حکم دیا کہ دل کو چاہِ ذقن سے نکال کر باغِ آشنائی میں لائے۔

۳۵) بردن 'وفا' دل سودائی بچشمۂ باغِ آشنائی

'وفا' دل کی دلجوئی کرتی ہے حیرت ہے کہ 'رومانِ گل' میں وفا کے لئے کوئی خاص اور اہم کردار نہیں۔ حالانکہ مغرب کے 'عشق شائستہ' Courtly Love کے اصولوں میں 'وفا' کا شمار عناصر اربعہ ہے۔ 'وفا' کو زیادہ تر عاشق کی صفت قرار دیتا ہے اور مشرقی شاعری کی بھی یہی عام روایت ہے اس کا تعلق دراصل 'دل' کے درباریوں سے ہونا چاہئے تھا لیکن فتاحی نے اسے حسن کی سہیلیوں میں جگہ دی ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ کامیاب عشق کے ایک خاص مرحلے میں 'وفا' عاشق اور معشوق دونوں کا فرض بن جاتی ہے یہ

روایت قرونِ وسطیٰ کی مغربی شاعری اور مشرق کی عشقیہ مثنویوں میں یکساں تسلیم کی جاتی ہے چنانچہ Troilus and Criseyde کے قصے میں Criscyde پر یہ الزام عائد ہوتا ہے کہ اس نے وفا کے قانون کے خلاف ورزی کی ۔ ’بیوفائی‘ مشرق اور مغرب دونوں کی عشقیہ شاعری کے قوانین میں ’جفا‘ سے باعتبار نوعیت بالکل مختلف ہے۔ جفا Rigeur تو محض ناز کی ایک ذرا سخت قسم ہے لیکن بیوفائی سرے سے قانون محبت کی خلاف ورزی ہے۔

بہر حال ’دل‘ کے چاہِ ذقن سے نکلنے کے بعد ’وفا‘ باتیں کر کے ’دل‘ کی دلجوئی کرتی ہے۔

۳۶) فرستادن ’لعل‘ ساقی تبسم را با مرہم بہ بالیں دل پر غم۔ گفتن لعلِ ساقی مدیث دل خونخوار با حسن دا آزار۔ شفاعت کردن نظر اشکبار دل گرفتار را از حسن کامگار

’وفا‘ اور ’ناز‘ نے چھجے (قصر وصال) پر مجلسِ عشق آراستہ کی۔ ناز حسن سے کہتی تھی۔ خویش رامفروش ارزاں۔ وفا نے مشورہ دیا کہ اس مشکل کا علاج یہ ہے کہ تبسم سے کہو وہ دل کو دوائے بیہوشی پلا دے۔ تبسم سے بے خود کر کے ’حسن‘ نے دل کو اپنے پہلو میں بٹھایا۔ دل نے بے خودی میں بے تکلفی کا لطف اٹھایا اور بے خودی سے جو ہوش میں آیا تو اس کی کیفیت مجنوں کی سی ہو گئی۔

۳۷) آگاہ شدن، غیر از حالول بیمار حسنِ دلدار۔

’حسن‘ اور ’دل‘ قصر وصال کے کنارے مزے اڑا رہے تھے کہ ’غیر‘ کو اس کی اطلاع ہوئی یہ ’غیر‘ رقیب کی بیٹی تھی۔

دراصل قصۂ حسن و دل کو اس مقام پر ختم ہو جانا چاہئے تھا جیسے گل بکاؤلی کے قصے کو تاج الملوک اور بکاؤلی کے وصال پر بحیثیت قصہ ختم ہو جانا چاہئے اس مقام پر ایک نیا تمثیلی کردار ’غیر‘ قصے میں داخل کیا گیا ہے اس کا مقصد قصے کو طول دینا ہے۔

اور ایک طرح سے اس طرح کا طول دینا عشقیہ مثالیہ کی ایک عام خصوصیت ہے۔ روایتی عشق میں ’فراق‘ اس وقت تک مکمل فراق نہیں ہو سکتا جب تک کہ عاشق و معشوق نے پہلے وصال کا لطف نہ اٹھایا ہو۔ اس لئے ایسے قصوں میں وصال کی دو منزلیں ہوتی ہیں ایک تو وصال عارضی اور دوسرا وصال حقیقی اور قصے کی رفتار کے مدارج یوں ہوتے ہیں:

(الف) طلب (ب) وصال عارضی (ج) فراق (د) وصال حقیقی

چنانچہ رومان گل میں بھی وصال عارضی کا ایک مقام آتا ہے۔ زُہرہ (وی نس) کی مدد سے عاشق گلاب

کو چوم لیتا ہے لیکن اس کے بعد ہی فراق کی وارداتیں شروع ہو جاتی ہیں۔ 'زبان خلق' اور 'رشک' Daunger کو ملامت کرتے ہیں کہ اس نے ادائی فرض میں کوتاہی کی۔ وہ خود بہت زیادہ سخت گیر ہو جاتا ہے گلاب کے گرد ایک سخت حصار بنایا جاتا ہے اس کے ایک برج میں Biala Coil (خیال ومہر) کو قید کر دیا جاتا ہے اور عاشق عالم فراق میں یاس اراضطراب کے شکنجوں میں جکڑ جاتا ہے۔

لیکن غمزہ کا کردار رومان گل میں موجود نہیں۔ (Daunger) ہی سب کچھ ہے۔ گیلام دلوری نے اس کی لڑکی اور حسن کی ضد کے تجسم کی ضرورت نہیں محسوس کی۔ 'غیر' کا کردار اس لحاظ سے مثالی ضرور ہے کہ مشرقی شاعری میں وہ عام طور پر ملتا ہے لیکن شاعرانہ روایات کے اعتبار سے 'غیر' عاشق کی ضد ہوتا ہے نہ کہ معشوق کی۔ ہوا یہ کہ گیلام دلوری نے جب ٹھوس کرداروں کو محو کر کے مثالی کردار ابھارے تو اس نے غیر کو نظر انداز کر دیا۔

اور ایک طرح سے دیکھا جائے تو 'غیر' کا کردار مثالی سے زیادہ طلسماتی ہے وہ اصل میں معشوق کی طلسمی نقل ہے۔ مغرب کی قرون وسطیٰ کی رومانی شاعری میں وہ بار بار مختلف ناموں سے نظر آتی ہے۔ وہی Fata Morgana یا Morganle Fay ہے؛ وہی ایلین شارتئے Ahain Chartie کیٹس کی بے رحم محبوبہ

La Belle Dame Sans Mcrci ہے اس کی سب سے نمایاں مثال اسپنسر کی نیم مثالیہ نیم طلسماتی رومانی نظم 'پریوں کی رانی' Faere Queene کے پہلے حصہ میں ملتی ہے اس میں غیر یا اصلی Duessa اصلی محبوبہ' واحد کا بھیس بدلتی ہے وہ خود ایک بدصورت وخوفناک بوڑھی ساحرہ ہے لیکن وہ کئی عاشقوں کو تباہ کر چکی ہے۔ کافروں سے اس کی ساز باز ہے اور بالآخر وہ کیفر کردار کو پہنچتی ہے۔

بہت سے طلسماتی عناصر' دستور عشاق' میں ہیں جو رومان گل میں کہیں موجود نہیں۔ حالانکہ مشرقی اثرات کے تحت یہی طلسماتی واقعات مغرب کی قرون وسطیٰ کی کہانیوں میں بھی مل جاتے ہیں غیر کے مثالی کردار کے امکانات بھی طلسماتی ہیں اور اس لحاظ سے قصہ حسن ودل میں غیر کا سراپا بھی ذرا ذرا طلسماتی ہے

بدختر دختر ے کز زشت خوئی　　　جز اوگر ؟ زشت گوئی
سیہ تابے چو آتش بے تباتے　　　سیاہی پیش او آب حیاتے
رُخ اوبر بساط آور نیلش　　　برخ قائم شدہ خرطوم فیلش
دو گوشش از درازی گوش تا گوش　　　وہانش از فراخی دوش تا دوش

دو ابرو چوں کجک برجۂ فیل دو لب ہم چو ننگ از بحہ نیل

پھراس کی جادوگری کا صاف ذکر ہے

چناں درسا حری بودش دم نرم کہ کردے آہن وفولاد رانرم

اور جس طرح اسپنسر کی Duessa نے Una کا بھیس بدل کر Red Cross Knight کو دھوکہ دیا اور لبھایا اسی طرح غیر حسن کا بھیس بدلتی ہے حسن کا بھیس بدل کے پھر دوائے بیہوش پلوا کر دل کو اپنے پہلو میں جگہ دیتی ہے۔

۳۸) بردن خیال غم خوار خبر دل گرفتار پیش حسن بشہر دیدار۔ سیاست کردن حسن پرتاب وفرستادن بے آب بہ وادی عتاب

خیال جو جاگا تو اس نے مدہوش دل کو غیر کے پہلو میں دیکھا اس نے شہر دیدار پہنچ کے حسن کو اس کی اطلاع دی۔ حسن نے فرط غضب سے دل کو بھی اس کی بے وفائی پر سخت سزا دی۔ پہلے تو غمزے کو حکم دیا

نخستیں غمز ہ را مانند تیغے زدن فرمود عریاں بے دریغے

اس کے بعد زلف کو حکم دیا

پس آنگہ زلف را گفتا کہ بستند کشاں بردہ سرد پایش شکستند

پھر قامت سے کہا

بقامت گفت تا چک کار وارش بیند از و ز بالائے منارش

'وفا' اور 'خیال' نظر کو حکم دیا کہ دل کو باغ آشنائی سے دور لے جائیں اور وادی عتاب میں جلاوطن کردیں۔

بردن از بوستان آشنائے یکے واد یست دور از خوش ہوائے

ہوایش تیرہ وآبش سراب است مقامش ناخوش و نامش عتاب است

۳۹) گفتن 'غیر' حیت اندیش حال دل ریش 'رقیب' جفا کیش وبردن 'رقیب' بے وفا 'دل' ونظر مشاق را بہ قلعہ ہجراں و بیابان فراق

۴۰) نامہ فرستادن 'غیر' بدکیش پیش 'حسن' جفا کیش وآگاہی دارن اور از احوال خویش و پشیمان شدن او

۴۱) پشیمان شدن 'حسن' مستعجل از آزردن دل بے حاصل وزاری و بیدلی کردن در مفاقت دل۔

مکتوب از زبان 'حسن' بہ 'دل'۔ جواب نامہ از زبان دل۔

۴۲) رفتن 'صبر' پیش ہمت بلند و گفتن احوال 'دل' مستمند و عزیمت کردن ہمت بزیارت 'قامت' و پر سیدن احوال 'دل'

۴۳) رفتن 'ہمت' بشہر بدن نزد 'عشق'

'ہمت' ہر طرح سے صلح کی تدبیریں کرتا ہے بالاخر شہنشاہ عشق سے گفتگو میں وہ یہ نکتہ ظاہر کرتا ہے کہ 'عشق' اور 'عقل' اگر چہ کہ بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں ایک ہی بادشاہ کی نسل سے ہیں۔ ایک زمانے میں ایک بادشاہ تھا 'فرد' جس کے دو بیٹے تھے انہیں دونوں شہزادوں کی اولاد سے عقل اور عشق کے خانوادے آباد ہوئے۔

پس از چند ے زنسل آں دوشہ زار　　در اقصائے جہاں بسیار شہ زار

کنوں عقل است از نسل یکے شاہ　　زنسل آں و گر ہم شاہ آگاہ

شمارا گر چہ در ظاہر فراق است　　بہ معنی اتحاد و اتفاق است۔

یہ تصور کہ عقل اور عشق میں جو تضاد ہے وہ درجوں کا ہے۔ نوعیت کا نہیں۔ مشرقی فکر و تخیل میں بار بار ملتا ہے اور اسی مضمون کو اقبال نے کئی جگہ بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

عقل ہم عشق است واز ذوق نگہ بیگانہ نیست

لیکن ایں بے چارہ راآں جرأت رندانہ نیست

ہر دو بہ منز لے رواں ہر دوامیر کارواں

عقل بہ حیلہ می برد عشق برد کشاں کشاں

۴۴) فرستادن عشق باتمکین 'مہر' را بہ طلب 'عقل' بے چین وآوردن اور بہ شہر بدن و بہ وزارت نشاندن عشق اورا

یہی عقل کا اصلی مقام ہے کہ وہ عشق کا وزیر بنے

ہمہ کارِ جہاں رونق پذیر است کہ سلطاں عشق و عقل اوراوزیر است۔

۴۵) فرستادن 'عشق' ہمت را بطرف سکسار پے دل گرفتار

۴۶) صفت دل حیران در قلعہ ہجراں

قلعہ ہجراں میں 'رومان گل' کی صورتحال کو الٹ دیا گیا ہے وہاں تو Daunger زبان خلق، خوف وغیرہ نے گلاب کے اطراف سنگین حصار بنایا تھا یہاں رقیب نے جو ہجران کے قلعہ میں معشوقہ حسن یہاں نہیں۔ کیونکہ رقیب محض نگہباں ہے۔ عشق اور حسن کے خلاف وہ بغاوت نہیں کرتا۔

قلعہ ہجراں میں 'دل' کی جو حالت ہوتی ہے وہ قصہ حضرت یوسفؑ کے قصے کی طرف صاف صاف اشارہ ہے؛

بہ یعقوبے کہ بعد از ہجر دل بند　　　کشورے دیدہ اش از راہ فرزند
کزیں بیت الحزن بکشائے را ہم　　　بہ یوسفؑ روئے خود نمائے را ہم
بہ یوسفؑ کز پئے زندان دلگیر　　　عزیزش ساختی از حسن تعبیر
کہ چشم دولتم از خواب بکشائے　　　سوے یار عزیزم راہ بہ نمائے

لیکن یہاں قصہ حضرت یوسفؑ کا جو ذکر ہے وہ واحد تلمیح نہیں۔ پوری مناجات میں دوسرے انبیاء کے مصائب کے بھی حوالے ہیں۔

۴۷) رسیدن 'ہمت' بہ قلعہ ہجراں وخلاص کردن 'دل' از بند وزندان ورسائیدن بہ عزیزان رفتن 'دل' غم خوار با 'ہمت' بہ شہر دیدار دل کا دیدار میں بڑا استقبال ہوا۔ ایک ایک کر کے 'عشق' اور حسن کے امراء نے 'دل' کی مہمانداری کی۔ 'غیر' کو سزا ملی۔

۴۸) صفت عقد 'حسن' دلبند با 'دل' نیاز مند

دل اور حسن کے وصال کے ساتھ 'ہمت' اور وفا اور نظر اور ناز کا عقد

۴۹) رفتن دل بگشت گلشن رخسار جاناں ودیدن خضر علیہ السلام بلب آب حیوان درسبزہ زار خطِ ریحان حضرت خضر کی رمزی توجیہ اس پورے مثالیہ کو عشق حقیقی کے آئین وقوانین میں منتقل کر دیتی ہے لیکن مجازی لحاظ سے چشمہ آب حیوان چشمہ ذہن ہے۔

رومان گل اور قصہ حسن ودل میں کئی باتیں مشترک ہیں اور اس لحاظ سے ان دومثالوں کے مقامات مثال کرداروں اور واقعات کا مقابلہ کرنا پڑے گا۔

ا۔ مقامات

رومان گل: (۱) باغ عشق کی بیرونی فصیل جس پر ہیبت ناک تصویریں نقش ہیں۔

۲) باغ عشق: اس کے طیور واشجار

۳) گلاب کے درخت کے اطراف کے باڑ جس کو بعد میں رقیب وغیرہ نے سنگین حصار بنایا
۴) فارسی کا چشمہ اور خطرناک آئینہ (دو چمکتے سنگریزے) چشمۂ نرگس
۵) گلاب کا درخت اور گلاب

قصہ حسن ودل (دستور عشاق)

مملکت عقل شہر بدن

سرحدی مقامات۔ شہر عافیت۔۔۔۔حصار ۔۔۔۔ شہر ہدایت

سنگسار

قلعہ ہجراں۔۔۔۔۔ رقیب کا علاقہ

بیاباں فراق ۔۔۔شہر دیدار۔۔۔۔ چاہ ذقن۔۔۔وادی عتاب ۔۔۔۔ باغ قامت۔۔۔۔ باغ آشنائی۔۔۔قصر وصال۔۔۔

(اقلیم شہنشاہ) (عشق) (حسن)

گلشن رخسار۔۔۔چشم آشنائی۔۔۔چشم آب حیواں

رومان گل اور قصہ حسن ودل میں حسب ذیل مقامات مشترک معلوم ہوتے ہیں۔

۱) رومان گل

۱)	باغ عشق کی بیرونی فصیل	سنگ سار
۲)	باغ عشق: گلاب کا درخت	باغ قامت باغ آشنائی گلشن رخسار
۳)	چشمۂ نرگس۔گلاب (بہ حیثیت مقام)	چشمۂ آب حیواں
۴)	Dangerوغیرہ کا بنایا ہوا اندرونی حصار	قلعۂ ہجراں

۲) مثالیہ کردار

رومان گل :(الف) ڈرامائی کردار

۱) عشق کا دیوتا۔ کیوپڈ (۲) زہرہ۔ حسن کی دیوی وی نس (۳) Danger(رقیب) (۴) دوست (رازداں)

ب)   مثالی کردار

عاشق کی صفات: امیر۔ خیال خوش۔ عقل

معشوق کی صفات: حیا۔ عصمت۔ ترحم۔ Danger۔ بطور صفت (حجاب و جفا)

عشق کی خصوصیات اور متعلقات: آرام ۔ مسرت ۔ مروت ۔ خوش نظر۔ حسن ۔ امارت ۔ آزادی ۔ فیاضی ۔ رشک ۔ زبان ۔ رزق ۔ توبہ

قصۂ حسن و دل (دستور عشاق)

(الف) ڈرامائی اور طلسماتی کردار: (۱) رقیب (دیونژاد دیو سیرت) (۲) حسن کی ہمزاد کوہ قاف کی پری (حسن کا عین) (۳) غیر (حسن کی ضد) رقیب کی بیٹی (۴) حضرت خضر علیہ السلام

ب) مثال کردار

عاشق کی صفات اور متعلقات : عقل ۔ دل ۔ ناموس ۔ ہمت ۔ نظر ۔ وہم ۔ صبر

معشق کی صفات اور متعلقات: عشق ۔ حسن

حسن کی ادائیں: غمزہ (نظر کا بھائی) (۲) خیال (۳) مہر ۔ ناز ۔ وفا ۔ تبسم

حسن کا سراپا: قامت (ہمت کا بھائی) ۔ زلف ۔ خال ۔ لعل ۔ ہلال (حسن کی پری) ۔ تیر انداز

متعلقات حسن و عشق: رزق ۔ توبہ

رومان گل اور قصہ حسن و دل میں حسب ذیل کردار ایک حد تک مشابہ اور مشترک ہیں۔

رومان گل : عشق کا دیوتا ۔ Danger ۔ خیر مقدم Bialacoil ۔ خوش نظر ۔ دوست ۔ وہم ۔ زبان خلق (رزق، توبہ) میاں بیوی

قصہ حسن و دل: شہنشاہِ عشق ۔ عقل ۔ رقیب ۔ مہر ۔ ہلال ۔ ہمت ۔ رشک ۔ ناموس ۔ (رزق، توبہ) باپ بیٹی

مثالیہ کی ترتیب رومان گل' اور قصہ حسن و دل میں یکساں نہیں لیکن چونکہ بہت سی روایاتِ عشق میں مماثلت ہے اس لئے بہت سے واقعات میں غیر معمولی مشابہت ہے۔

۱) رومان گل' اور' دستور عشاق' دونوں کی بنیاد تلاش پر ہے۔ رومان گل میں تلاش گلاب کی ہے لیکن عاشق اس کا عکس پہلے چشمۂ نرگس میں دیکھتا ہے اور اسے بہر حال چشمۂ نرگس کے پاس سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ چشمۂ نرگس اور چشمۂ آبِ حیوان کی قریب قریب ایک ہی اصل ہے اور ان کے خصائص بہت ہی

ملتے جلتے ہیں۔

رومان گل' میں چشمہ نرگس کی تہ میں جو دو چمکتے ہوئے سنگریزے ہیں ان میں عاشق کی آنکھوں کی بھی خصوصیت ہے اور معشوقہ کی آنکھوں کی بھی۔ قصہ حسن ودل میں ان سنگریزوں کی ان دونوں خصوصیتوں کا علیحدہ علیحدہ تجسم کیا گیا ہے۔ 'نظر' اور غمزہ

۳) دستور عشاق' میں زرق کی ہمت شکنی رومان گل' میں' کی ہمت شکنی سے مشابہ ہے۔

۴) سنگسار کے دیو رومان گل کے باغ عشق کی باہر ہی فصیل کی مہیب تصویروں کے مماثل ہیں۔

۵) 'نظر'، 'رقیب' کو کیمیا گری اور سونا بنانے کا لالچ دے کر باغ قامت تک پہنچتا ہے اس سے مماثل دو واقعات رومان گل' میں ملتے ہیں وہاں عاشق Daunger کو لالچ تو نہیں دیتا لیکن اس کی خوشامد کر کے اس باڑ کے اندر پہنچ جاتا ہے جو گلاب کے درخت کے اطراف ہیں۔ لالچ کا موضوع' رومان گل' کے ژان دمیوں والے حصے میں چھیڑا گیا ہے جہاں عشق کا دیوتا خرید وفروخت اور رشوت وغیرہ پر بحث کرتا ہے۔

۶) 'حسن' کی سہیلیاں' رومان گل' میں عشق کے دیوتا کی ساتھی خواتین کی طرح سامان تزئین و آرائش ہیں۔

۷) 'حسن' ونظر کا سوال وجواب' رومان گل' میں عشق کے دیوتا کی' تعلیم عشق' کے مماثل ہے۔

۸) Bialacoil کی خصوصیات قصہ حسن ودل میں تقسیم ہو گئی ہیں ابتدائے التفات' خیال' ہے اور التفات کی گہرائی اور ہمہ گیر قوت' مہر' ہے۔

۹) دونوں مثالوں میں زرق وتوبہ باہم آتے ہیں۔ زرق کا مقام دستور عشاق میں حصار زہد میں ہے جو شہر عافیت میں واقع ہے۔ رومان گل میں زرق وتوبہ عشق کے دیوتا کے ساتھ مل کر اس اندرونی حصار پر حملہ کرتے ہیں جو رشک وغیرہ نے گلاب کے درخت کو اطراف بنایا ہے۔ رومان میں زرق وتوبہ کا مقابلہ خاص طور پر زبان خلق سے ہوتا ہے۔ جس کا مماثل قصہ حسن ودل میں' ناموس' ہے جو زرق ہی کی سرزمین شہر عافیت کا شہریا ہے۔

۱۰) رومان گل اور دستور عشاق (حسن ودل) دونوں میں مثالیہ قصہ میں عشق کے منازل یہ ہیں۔

(الف) طلب

(ب) وصال عارضی: رومان گل میں عاشق گلاب کا بوسہ لیتا ہے۔ Daunger حیا زبان خلق

سب اس کی مخالفت پر آمادہ ہوجاتے ہیں۔ اس طرح قصہ حسن ودل (۱) نظر چشمۂ آب حیوان کا پانی پینا چاہتا ہے مگر طلسمی انگوٹھی اس کے منہ سے گر پڑتی ہے اور چشمۂ نظر سے غائب ہوجاتا ہے۔ (۲) دل کو حسن کا عارضی وصال باغ آشنائی میں دوائے بیہوش پیے ہوئے نصیب ہوتا ہے مگر بہت جلد 'غیر' کو یہ راز معلوم ہوجاتا ہے۔

(ج) اس عارضی وصال کے بعد 'رومان گل' اور قصہ حسن ودل دونوں میں عاشق کیلئے ہجران وفراق کا زمانہ آتا ہے۔ رومان گل میں عاشق گلاب سے بچھڑ جاتا ہے۔ رشک وغیرہ اندرونی سنگین حصار بنا کے پہرہ دیتے ہیں۔ خیر مقدم اسی قلعے کے ایک برج میں قید کردیا جاتا ہے۔ عاشق فراق کے عالم میں سخت ترین اضطراب اور یاس کے دور میں گزرتا ہے اسی طرح قصہ حسن ودل میں (۱) رقیب، نظر کو چشمۂ آب حیوان کے گم ہوجانے کے بعد قید کرلیتا ہے۔ (۲) دل کو پہلے تو حسن خودداری عتاب میں جلاوطن کرتی ہے پھر رقیب اسے بیابان فراق میں قلعہ ہجران میں قید کردیتا ہے۔

۱۱) دونوں مثالیوں میں قصہ ایک حد تک رزمیہ ہے۔ دستور عشاق میں زیادہ جہاں رزم آرائی بہت جلد شروع ہوجاتی ہے۔ لیکن رومان گل میں بھی لشکر آرائی قلعہ بندی محاصرہ اور قلعہ شکنی ہے۔ عاشق کے ساتھ عشق کا دیوتا اور اس کے سردار ایک طرف اور Daunger کے ساتھ خوف، حیا، زبان خلق، رشک اپنے سنگین حصار میں دوسری طرف۔

۱۲) دونوں مثالیوں میں تلاش بالاخر کامیاب رہتی ہے۔ گلاب بھی مل جاتا ہے اور حسن بھی دل کے قبضے میں آجاتی ہے۔ چشمۂ آبِ حیواں اور چشمۂ نرگس دونوں تک دونوں مثالیوں میں عاشق کی پہنچ ہوتی ہے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ رومان گل یا قصہ حسن ودل میں سے کوئی ایک دوسرے سے براہ راست یا بالوسطہ بھی متاثر ہے۔ کیونکہ جغرافی مسافت اور آمدرفت کے وسائل کی شکل ایسی تھی کہ ایسے کسی قریبی اثر کا امکان کم ہے لیکن یہ ماننا پڑتا ہے کہ یہ دونوں مثالیہ باہم اسقدر مشابہ ہیں کہ ان کی اصل غالباً ایک یا یکساں ہوگی اور اس اصل کی خصوصیات یہ ہیں۔

۱) دونوں میں 'تلاش' کے بنیادی موضوع کو روایات عشق کے مثالیہ بیان سے منسلک کیا گیا ہے۔

۲) دونوں کی روایات عشق بہت قریب قریب ہیں۔

۳) دونوں پر یونانی اساطیر کا بالواسطہ یا بلاواستہ اثر پڑا ہے۔

۴) دونوں میں داستان عشق کی مثالیہ کے ساتھ ساتھ رزمیہ رنگ دیا گیا ہے۔

۵) یہ روایات عشق یہ داستان طلب اور یہ مثالیہ طرز بیان قرون وسطٰی سے لے کر سولہویں سترہویں صدی عیسوی تک رود بار آئر سنان سے لے کر جیحوں وسیحوں تک یکساں مقبول تھا۔

لیکن دستور عشاق میں دو عناصر ایسے بھی ہیں جن کا مغرب کے مثالیہ عشق میں وجود نہیں ان میں سے ایک تو مثالیہ کی خواجہ خضر کی زبانی عشق حقیقی کی روایات میں تخلیل ہے اور دوسرا عنصر طلسماتی ہے۔ یہ طلسماتی عنصر قرون وسطٰی کے یورپ کی کہانیوں میں بھی بہت پایا جاتا ہے اور عہدہ نشاۃ ثانیہ کی رومانوں داستانوں اور مثالیوں میں بھی لیکن رومان گل (باستثنائے ذکر چشمہ نرگس) اس سے مستثنٰی ہے

حضرت خضر علیہ السلام کا مشرقی داستانوں میں بڑا خاص مقام ہے۔ اکثر جب ہیرو راستہ بھول جاتا ہے یا جب وہ کسی سخت عالم میں ہوتا ہے تو حضرت خضر اس کی رہنمائی فرماتے ہیں بہت سی داستانوں میں اس قسم کی رہنمائی حضرت علی مشکل کشا کرتے ہیں۔ اس کی رہنمائی فرماتے ہیں بہت سی داستانوں میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ شاہ آرتھر اکثر بہت کٹھن گھڑیوں میں اپنے سرداروں کی رہبری کرتا ہے۔ شاہ آرتھر یا خواجہ خضر یا حضرت علی مشکل کشا کا اس طرح داستان کے نازک ترین موقع پر نمودار ہونا تائید غیبی Deus ex Machind کی ایک مثال ہے۔ مشرق میں اس کی بنیاد روزمرہ زندگی میں مذہب اور تائید خداوندی کے عقیدے پر ہے۔

حضرت خضر علیہ السلام کی ذات محض قصہ کی حد تک تائید غیبی نہیں۔ تلاش کے افسانوں میں بھی ان کا خاص مقام ہے۔ انہوں نے چشمۂ آبِ حیواں کی تلاش میں سکندر اعظم کی راہنمائی فرمائی تھی۔ اور اس کے علاوہ حضرت خضر کے کردار کی ایک اور بہت اہم خصوصیت معموں کا پیدا کرنا اور ان کا حل کرنا ہے۔ اگر انہوں نے قصہ مسکن وجانِ پاک ودیوار یتیم کے معموں کو حل کیا۔ تو یقیناً اور بھی سب معمے وہ حل فرما سکتے ہیں اور حسن ودل کا یہ مثالیہ بھی ایک معمہ ہی تو ہے۔

مثالیہ کو معمہ بنا دینا مثالی مقامات، کرداروں اور واقعات میں رموز وعلامات کو تلاش کرنا ہے یہ مثالیہ کی تکنک اور اس کے مقصد سے صریح انحراف ہے۔ یہ مثالیہ کو آخر میں امزیت اور علامت سازی میں منتقل کر دیتا ہے لیکن فتاحی نے دستور عشق کے آخر میں ایسا کیا ہے کہ اس نے حضرت خضر کی سبز پوشی کی رعایت سے گلشن رخسار میں سبزہ زار خط ریحان پر چشمہ آب حیوان (جس سے حضرت خضر کا واسطہ قصہ سکندر اعظم میں بھی ہے کے کنارے دل اور حضرت خضر کی ملاقات اور خضر کی تشریحات تک قصے کو طول دیا ہے۔

حضرت خضر کا کہنا ہے کہ یہ پورا مثالیہ قصہ صدف (مجاز) ہے۔ درِ نجستہ (حقیقت) اس کے اندر

پنہاں ہے۔ صدف کو توڑ کر گوہر نکال۔ حضرت خضر کی تشریح یہ ہے۔

مجاز (عشق مجازی)	حقیقت (عشق حقیقی)
چشمۂ آب حیواں (دہن)	عینِ شریعت۔ سخن
عمل	عقل بدن پرور حلیہ آموز
نظر	فکر صواب
ہمت	فیض راہ میں
دیارِ عشق	عرفان خدا
شہر دیدار	شہو وحضرت
حسن	حسن اخلاق
قامت	طریق اعتدال
ساق سیمیں	پائیداری
زلف	حبل اللہ
خال	سواد الوجہ
وہم	نفس وحشت افزا
غمزہ	عین لطف حق
مہر	مہر الٰہی
ناز	نشانِ بے نیازی
تبسم	قل یا عبادی
لعل	مشرب ذوق
باغ و چشمۂ آشنائی	عین الیقین
غیر	ابلیس

چشمۂ آب حیوان کی حضرت خضر علیہ السلام نے مکمل تعریف فرمائی ہے۔

بدانستی کہ آب زندگانی　　تو داری در مذاق کامرانی

تو داری براعظم در حبابے　　تو داری زیر پردہ آفتابے

دریں چشمہ فرو شد لوح ہستی	کہ چوں با آب شر آبے بہ بستی
چہ خوش فیضے ست فیض روح انسان	کز آتش می نماید آب حیواں
سخن روح اللہ پاکست دراسم	زحق القاے او با مریم جسم
سخن باراں فیض ذوالجلال است	نزدیش زآسمانِ لایزال است
سخن علم لدنی رانشان است	کہ از تعلیم علمہ البیست
سخن آب حیات است از کرامت	وزوز ندست تا روز قیامت
سخن داروز جاں سر چشمہ نوش	سخن جاں دار داز من در سخن کوش
سخن از فتح فتاح فتوحیست	کہ ہر بابے از و مفتاح روحیست
سخن دریست از دریائے اعظم	سخن نوریست در مشکاۃ آدم

ملا وجہی نے 'سب رس' میں یہ ہوشیاری کی ہے کہ حضرت خضر علیہ السلام کا ذکر تو کیا ہے لیکن ان کی تشریحات کو حذف کردیا ہے۔ مثالیہ کو مثالیہ رہنے دیا ہے۔ علامت بندی اور رمزنگاری میں تحلیل نہیں کیا۔

پچھیں یک دس دل ہور ہمت ہور نظر تینوں شراب پے تینو مست بے خبر تماشا دیکھتے دیکھتے رخسار گلزار میں آئے۔ دہن آب حیات کا چشمہ پائے۔ وہاں دیکھتے ہیں ایک پیر سبز پوش کلاہ زرتار بنا گوش صاحب ہوش۔ اس چشمے پر کھڑا ڈولتا ہے، جو کوئی اسے دیکھیا وہ بہلتا ہے۔ دو پیر سو مکڑی کا پاچ۔ بہت خوب واچ واچ۔ بہت آلا چاروں طرف ہڑے نور کا اجالا۔ ونکیچ جیو جاتا بھی آتا۔ یو دیکھنا عاشق کو بہت بھاتا۔ اگر یو آب حیات یو جیوتا کرے گا تو ایک بار کیا کہ عاشق ہر روز ہزار بار مرے گا۔ آب حیات کا مدد ہر دم اتال عاشق کون مرنے کا کیا غم۔ ہوساں سون مرنے آتا۔ ہزار ہزار کچھ فکراں کرنے آتا۔ ہمت بولیا دل کون کہ اے دل یہاں کچھ چت دھر۔ اس پیر سون روشن ضمیر سون قدیم بوسی کر۔ کہ یو پیر خضر پیغمبر ہے۔ آب حیات کے چشمے پر ہے۔ دل نے جون ہمت بولیا تھا تیونچہ دوڑ کر اس پیر کی قدم بوسی کیا۔ ادب سوں نزدیک بیٹھیا۔ اس پیر کی دعا جو دل کے دل میں راز کا خیال آیا۔ خضر نے بھی آنکھیاں سوں دونچہ اشارت دکھلایا۔ دل ہور انکھیاں سول بات ہوئی کے دو بات دنوں کے سات ہوئی۔ خضر نے فیض دل کون انپڑیا کہ اپنی مراد کی منزل کون انپڑیا۔ دل نے خاطر قرار کیا، گھر دار کیا، روزگار کیا، دل کون فرزندان ہوئے فرزندان خردمندان ہوئے۔ اس فرزندان میں بڑا فرزند سو یو کتاب لائق قابل مسند ہر باب۔ اور اتنا کہ کے ملا وجہی نے حضرت خضر کی تشریح کو ٹال دیا ہے۔

طلسماتی عناصر کا مسئلہ زیادہ پیچ در پیچ ہے۔ ایسے جو عناصر قصہ حسن و دل میں ملتے ہیں ان سے مثالیہ عشق اور طلسمی داستانوں کے درمیان ایک تسلسل کا پتہ چلتا ہے۔

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں گیلام دلوری نے چشمہ نرگس اور اس کے چمکتے ہوئے سنگریزوں کے ذکر کے سوا طلسمات کے ذکر سے 'رومان گل' کو قریب قریب پاک رکھا ہے۔ لیکن طلسمات کی حد تک بھی مشرق اور مغرب کا کم از کم ایک سرچشمہ مشترک ہے۔ ہومر کی Odyssey کا یقینی طور پر الف لیلہ اور غالباً اس کے فارسی اصل 'ہزار افسانہ' پر اثر پڑا ہے لیکن الف لیلہ ہی کے دور میں مشرقی افسانے میں طلسمات مقصوص بالذات بن گئے۔ یہ ایک طرح سے زندگی سے فرار تھا۔ طلسمات کی بنیاد حیرت پر تھی لیکن رفتہ رفتہ اس حیرت کدے کی تعمیر میں وہی خدوخال ابھر آئے جو مشرقی فن تعمیر مشرقی مصوری اور مشرقی غزل میں نمایاں ہیں۔ یعنی متعین روایات اور اشعار کی بار بار تکرار۔

دستور عشاق' کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ باوجود کوشش کے فتاحی اپنے مثالیہ عشق کو طلسمات سے محفوظ نہیں رکھ سکا اور طرح طرح سے طلسماتی اثرات مثالیہ عشق میں شامل ہو گئی ہیں سب سے پہلے دو کرداروں میں 'حسن' کی ہمزاد پری ہے وہ کوہ قاف میں رہتی ہے اس کا بھی نام 'حسن' ہے۔ اس کا ذکر فتاحی نے تو سرسری طور پر کیا ہے لیکن ملا وجہی نے 'سب رس' میں زیادہ تفصیل بیان کی ہے۔ دراصل یہ کوہ قاف کی پری 'حسن' شاہزادی حسن کا 'عین' ہے:

تو آنی کانچہ من خواہم توانی   بدانی جملہ را چوں راز دانی

یا وجہی کے یہاں۔ ایک کوں چھپاتا۔ ایک کوں دکھلاتا۔ نادر ہیں تمہیں دنیا میں دونوں بھاناں۔ تمہیں دو پھول دو تارے۔ دو دیوے دونو مانک جھمکا دے۔ دو پریاں۔ دو حور۔ دو چاند۔ دو سور۔ دو حسن کیا بھریاں۔ دو حسن کے باز۔ دونو صاحب صورت۔ دونوں صاحب ناز۔ دو ناز۔ دو گل زار۔ دو بادشاہ خوں خوار۔ دونوں سپاہ۔ دونوں کون خوبی بخشیا ہے اللہ۔ دو شمشاد۔ جنو کا قد و قامت دیکھ خدا آوے یاد۔ دو سکھیاں۔ دونوں بھی دو عالم کیاں انکھیاں۔ دونوں دو بہشت۔ دونو دو عالم کی آس کی کشت۔ یو دو محبوب دونا درناریاں عاشقاں کے دل کی مراد بخش ہاریاں۔ جیو کیا پیاریاں۔ سب گن میں ساریاں۔ جو کوئی انو سون جیولا دے دو ہے گز نا مرے۔ دونو دو آب حیات کے جھرے۔ جان ایسی من موہن ہوئی یار۔ وہیں خضر ہونا کیتی بار۔ تمہیں دونوں بھی دو آفتاب۔ اس شرح کون بی ہور ایک ہونا کتاب شہزادی 'حسن' کے ابرو کوہ قاف والی 'حسن' کے بلال ہیں۔ اس کی تعمیر میں عینیت اور استعارے کو زیادہ

دخل ہے۔

غیر وہ ساحرہ ہے جو طلسمی کہانیوں میں عام طور پر ملتی ہے۔ یہ اصلی محبوبہ کا بھیس بدل کے عاشق صادق کو گمراہ کرتی ہے۔ ہم دیکھ آئے ہیں کہ فتاحی کی 'غیر' اسپنسر کی Duessa سے بہت مشابہ ہے اس قسم کا کردار طلسماتی کہانیوں میں بہت عام ہے۔ فسانہ عجائب ہی کو لیجئے جب جانعالم انجمن آرا کی تلاش میں نکلتا ہے تو بوڑھی ساحرہ بڑی خوبصورت نوجوان عورت کا بھیس بدل کر اپنے خانہ طلسمات میں لے جاتی ہے۔ اس غیر کے مثالی معنی بھی ہیں یہ ریا جھوٹی محبت اور ہوس ہے مگر اس کی طلسماتی اصل اس کے مثالی معنوں سے بہت زیادہ پرانی ہے۔ دنیائے ادب میں اس قسم کی پہلی مکمل ساحرہ ہومر کی Odyssey کی Circa ہے۔ یہ جادوگرنی 'خوفناک سرس' عنبر مو دیوی جادو کے گیت کی بڑی ماہر' مسافروں کو جانور بنادیتی ہے۔ مشرقی داستانوں میں آدمیوں کو جانور بنادینے کے قصے بہت عام ہیں اور شاید ہی کوئی طلسمی کہانی ایسے کسی واقعہ سے خالی ہو۔ الف لیلی ولیہ پر Odyssey کا اثر جابجا صاف نظر آتا ہے۔ سند باد جہازی والے قصے ممکن ہے ایک حد تک عرب سیاحی اور سیر دریا کی یادگار ہوں لیکن ان میں کہیں زیادہ اثرات Odysseus کی سیر بحیرۂ روم کے ہیں جب یونانی اپنی نازک کشتیوں میں پہلے پہلے بحیرۂ روم کے تھپیڑے کھانے نکلے ہوں گے تو انہوں نے اپنے مصائب اور دور دور کے اجنبی باشندوں پر تخیل کا رنگ چڑھا کے پورے سفر کو طلسمات کا رنگ دے دیا۔ آب دوز چٹانیں جادوگرنیاں بن گئیں۔ سند باد جہازی والے 'یک چشم دیو' کا قصہ Cyclops کے واقعات سے ماخوذ ہے اس کے علاوہ اور بہت سے واقعات ایسے ہیں جنہیں الف لیلہ میں نشو ونما ملی۔ مثلاً نہائی ہوئی نازنین اور سوتے ہوئے مرد کا قصہ۔ مشرقی تخیل نے ان قصوں پر بہت حاشیہ آرائی کی اور انہیں کے متوازی اور ہزار ہا طلسمی افسانے بناڈالے۔

خیال' کا کردار بھی طلسماتی اثرات سے خالی نہیں کیونکہ وہ مثالیہ عشق کا 'عیار' ہے۔ جادو کی انگشتری اس کو دی جاتی ہے وہ نظر سے غائب اور نظر کے ساتھ دور دور کی سیر کرتا ہے اور دور دور کا پتہ چلاتا ہے۔ ہر ہیرو کے ساتھ ایک 'عیار' ہوا کرتا ہے۔ دل کے ساتھ 'نظر' ہے مگر نظر کا کردار کچھ اس طرح کھینچا گیا ہے کہ وہ نام کو تو جاسوس ہے لیکن جاسوس یا 'عیار' باقی نہیں رہتا۔ ہو دل کا 'رفیق' یا دوست یا رازداں بن جاتا ہے اور اس کی شخصیت کا مشرق ومغرب کی عشقیہ روایات میں بڑا مقام ہے۔

ساحرانہ عنصر محض اتنے ہے کہ اس کے دانۂ سپند کو آتش دکھلانے سے 'حسن' کی ہمزاد پری آسکتی ہے۔

اس قسم کی ساحرانہ صفت 'زلف' کے بالوں میں بھی ہے۔ ادھر بال کو آگ دکھائی ادھر دل گل بکاولی کی دیونی یا علاؤ الدین کے چراغ کے دیو کی طرح آموجود۔ طلسماتی داستانوں میں یہ بھی ایک بڑی عام چیز ہے۔

انگشتری کے خصائص بہت غیر معمولی ہیں یہ خاتم سلیمانی ہے اور بہت جلد دیو اور پریوں کی داستانوں میں اس کی اہمیت بڑھ گئی۔ یہ انگشتری سلیمانی جادو پر مذہب کی فتح کی نشانی ہے۔ حضرت سلیمان کی اصلی انگوٹھی کے متعلق یہ روایت ہے کہ وہ لوہے اور پیتل کو ملا کر بنائی گئی تھی جنات حضرت سلیمان علیہا السلام کے مرید تھے۔ اس انگشتری سے یہ روایت بھی وابستہ ہے۔ جس کے قبضے میں یہ آئے وہ چرند و پرند کی زبان کو سمجھنے لگے گا اس روایت کا باعث یہ ہے کہ حضرت سلیمان علیہ السلام کے متعلق عام اعتقاد تھا کہ وہ طیور کی زبان سمجھ سکتے تھے۔

قصۂ حسن ودل میں اس انگشتری کے دو خصائص ہیں ایک تو یہ کہ جو کوئی اسے منہ میں رکھ لے نظر سے پنہاں ہو جائے۔ دوسرے یہ کہ یہی چشمہ آب حیات (چشمہ دہن) کی مہر بھی تھی۔ دونوں خصائص باہم گروابستہ ہیں جب یہ 'نظر' کے منہ سے چشمۂ آب حیات میں گر پڑی تو چشمہ آبِ حیات نظر سے غائب ہو جاتا ہے اس میں ایک لطافت یہ ہے کہ شاعرانہ روایت کے اعتبار سے دہن تو معدوم ہی ہے۔

قصۂ حسن ودل کی طلسمی انگشتری لوہے اور پیتل کی نہیں بلکہ یاقوت اور موتیوں کی ہے یہ بعد کی آرائش ہے:

ازاں خاتم بحیرت خاتم جم بماندے در وہاں انگشت محکم
مرصع کردہ آں خاتم حق از غیب دوی و دو در و نبشاندہ بے عیب
زخاصیت یکے نقش مبیں داشت کہ باخود ہر کہ آں نقش نگیں داشت
چو کردے در وہاں آں نقش راکم شدے دردم نہاں از چشم مردم
ہمہ کس گفت و گویش می شنیدی دے ازدے سر موئے ندیدے

قصۂ حسن ودل میں دو خالص طلسماتی واقعات ہیں ایک تو یہی انگشتری کے گرنے سے چشمۂ آب حیوان کا غائب ہو جانا۔ چشموں کے طلسمی خصائص (جن کا مبدا، غالباً چشمۂ نرگس کا قصہ ہے) داستانوں میں بہت عام ہیں اور اکثر ایسے چشموں کے غائب ہو جانے کا واقعہ بھی ملتا ہے۔ 'فسانہ عجائب' میں جان عالم کو پہلے تو سچا چشمہ حیوان ملتا ہے جس کے کنارے حضرت خضر علیہ السلام سے ملاقات ہوتی ہے جو اس کے رہنمائی فرماتے ہیں اس سچے چشمۂ آب حیوان میں حضرت خضر اسے جہاں آراء کی تصویر دکھاتے ہیں۔

اس خدا پرست نے فرمایا آنکھ بند کر، پلک سے پلک شہزادے کی لگی، ملک زرنگار میں گزر ہوا اور

صورت اس حور کردار کی نظر پڑی۔ یہ مجروح نگاہ دل سے آہ کی، بیہوشی طاری ہوئی ۔ رجب علی بیگ سرور کے افسانے میں بھی وہی واقعہ ہے جو ہم نے رومان گل میں پڑھا تھا۔ یاد ہوگا کہ رومان گل میں عاشق کو چشمۂ نرگس میں گلاب کی تصویر نظر آئی۔

لیکن اس کے بعد ہی سرور کے فسانہ عجائب میں ایک اور چشمہ نظر آتا ہے یہ چشمۂ آب حیوان کی ساحرانہ نقل ہے اسی طرح جیسے قصہ حسن و دل میں 'غیر' حسن کی ضد لیکن اس کی ساحرانہ نقل تھی جس طرح 'غیر' نے 'حسن' کا بہروپ بھرا تھا اسی طرح ['فسانہ عجائب' کی جادوگرنی جہاں آراء کی صورت میں اس جھوٹے طلسمی چشمے میں نمودار ہوتی ہے۔ وہاں حوضِ مُصفا پانی سے لبالب بھرا پایا۔ پانی دیکھ کر جان رفتہ تن میں آئی۔ آئی آنکھوں نے لہروں سے ٹھنڈک پائی، گھوڑے سے اتر پانی پینے جھکا، چرخ نے نیرنگی دکھائی، وہی معشوقہ مرغوبہ مطلوبہ جس کے تلاش میں غریق محیطِ الم، گرفتار لطمہ غم، مثل پرکاہ بہا بہا پھرتا تھا حوض میں نظر آئی۔ آنکھ چار ہوتے ہی وہ بولی اے شناور بحر محبت وائے غواص چشمۂ الفت دیر سے تیری منتظر تھی۔ الحمد اللہ تو جلد پہنچا۔ تامل نہ کر کود پڑ۔ انہیں تو وہ آنکھ بند کرنے کا نقشہ ہر پل مد نظر تھا، بے تامل ننگ آفت کے منہ میں کود پڑا۔ زیست سے سیراب ہو کے یہ کہتا ہوا کودا۔

کودا کوئی یوں گھر میں ترے دھم سے نہ ہوگا جو کام ہوا ہم سے ہو رستم سے نہ ہوگا

کودتے ہی سر تلے ٹانگیں اوپر غلطاں پیچاں تحت الثریٰ کو چلا۔ گھڑی بھر میں تہ کو پاؤں لگا۔ آنکھ کھولی نہ حوض نظر آیا نہ اس در شہوار کو پایا صحرا ایسے لق و دق جسے دیکھ کر رستم و اسفندیار کا رنگ فق ہو۔

جان عالم کے غوطہ لگانے سے یہ چشمۂ سحر اس طرح غائب ہو جاتا ہے جیسے 'نظر' کے منہ سے انگوٹھی گرنے سے قصہ حسن و دل کا چشمہ آبِ حیواں اور یہ چشمۂ سحر چشمۂ غیر ہے کیونکہ فسانہ عجائب میں مثالیہ کا وجود نہ سہی لیکن طلسماتی خصاصیات اس حد تک مشترک ہیں کہ جادوگرنی قصۂ حسن و دل کی غیر اور Duessa کے متماثل ہے۔

دوسرا طلسمی واقعہ جو ہمیں قصۂ حسن و دل میں ملتا ہے غمزے کے لشکر کا ہرن بن کے 'دل' کو بھٹکاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ استعارۂ چشمِ آہو کی مثالیہ تفصیل ہے لیکن طلسمات میں بھی آہوں کا بڑا خاص مقام ہے بالکل ایسا ہی واقعہ 'فسانہ عجائب' میں ملتا ہے۔ دو آہو شہزادے اور وزیر زادے کو نظر آتے ہیں۔ طوطا بیچارا پکارتا ہی رہ جاتا ہے۔ مگر یہ ہرنوں کے پیچھے گھوڑے ڈال دیتے ہیں۔ اس طرح شاہزادہ در راستہ بھٹک کے طلسمات کے کارخانہ میں پھنس جاتا ہے۔

'سب رس' کے بعد مثالیہ کا اور کوئی نادر نمونہ اردو میں نہیں ملتا اور مثالیہ عشق کی حد تک تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ قصہ حسن و دل اتفاق ہی سے لکھا گیا اور فارسی اور اردو غزل کے ایک ایک شعر میں اس روداد عشق کے مختلف واقعات دہرائے جاتے ہیں۔اس لئے تعجب کی بات نہیں کہ پھر الگ سے اس قسم کے اور مثالیہ کے لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آیا۔مثالیہ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں قرون وسطیٰ کے تمدن کی پیداوار ہے جب اسلامی تمدن پر زوال آیا اور مغربی تمدن کی فتح سے پہلے اس کی جگہ لینے والا کوئی اور زندہ تمدنی اساس باقی نہ رہا تو مثالیہ کا تو خاتمہ ہو گیا اور تلاش کا موضوع طلسمات کی نذر ہو گیا۔

سب رس' اور اس کے بعد کی تحریروں کے درمیانی کے عرصہ میں اردو نثر زیادہ تر طلسمات کی اسیر رہی۔فارسی طلسمات کے خزانے اردو میں منتقل ہوتے رہے۔'داستان امیر حمزہ' بوستان خیال 'طلسم ہوشربا' کے سوا خود 'باغ و بہار' اور فسانہ عجائب پر بھی طلسماتی اثرات بہت زیادہ ہیں۔فارسی کا طلسماتی ادب دو طرح کا تھا۔ایک تو یہ کہ محیر العقول اور فوق الفطرت میں بہ عنوانِ سبب طلسمات کا بھی عنصر آ جائے۔طلسمات کی نوعیت ہومر کی 'اوڈی سی' سے ہوتی ہوئی ہزار افسانہ (الف لیلہ) تک پہنچتی ہے میر امن کی 'باغ و بہار' کا طلسماتی عنصر اس طرح کا ہے لیکن دوسرا طلسماتی ادب وہ تھا جس میں محض طلسم سازی اور طلسمات کی سیر اور ساحری مقصود بالذات تھے۔اکثر و بیشتر کردار 'جادو' کے ہیں۔معلوم ہوتا ہے کہ قوم کی زندگی اور اس کا پورا تمدن راستہ بھول کے طلسمات کے گورکھ دھندے میں پھنس گیا ہے۔طلسماتی ادب کی ایسی ضخیم اور ایسی کثیر پیداوار انحطاط کے انتہائی درجے کی نشانی تھی۔ان طلسماتی افسانوں میں 'تلاش' کا موضوع بھی کہیں نہ کہیں ملتا ہے۔زیادہ تر تو یہ محض ہیروئن کی تلاش ہے جس سے پہلے غائبانہ عشق ہوتا ہے یا جو خواب میں اپنا جلوہ دکھا جاتی ہے اس طرح موضوعِ تلاش، زندگی کا 'رمز' نہیں رہتا وہ اب روایاتی افسانہ عشق بن جاتا ہے لیکن کہیں کہیں تلاشِ رمز یا تلاشِ علامت کے آثار بھی طلسماتی کہانیوں میں ملتے ہیں ان میں سے قصہ گلِ بکاولی سب سے زیادہ نمایاں ہے اور ہمارے نقطہ نظر سے اس کا مطالعہ اس لئے دلچسپ ہے کہ اس کو پڑھ کے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس انحطاط کے دور میں 'تلاش' کے موضوع کا کیا حشر ہوا۔کیونکہ قصۂ گل بکاولی جس نے ایک قابل لحاظ ادبی نشانی (گلزار نسیم) اردو کو دی ہے اردو میں 'تلاش' کا غالباً آخری افسانہ ہے اس پر 'تلاش' کے موضوع کے انحطاط اور زوال کی تکمیل ہوتی ہے۔

پنڈت دیا شنکر کول نسیم لکھنوی نے یہ مثنوی 'گلزار نسیم' سنہ ۱۸۳۶ء میں لکھی۔قصہ گل بکاولی مولفہ نہال چند، اس زمانے میں اردو نثر میں کافی مشہور تھا۔

افسانہ　گل　بکاولی　کا　افسوں　ہے　بہار　عاشقی　کا
ہر　چند　سنا　گیا　ہے　اس　کو　اردو　کی　زبان　میں　سخن　کو

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ 'گل بکاولی' کا قصہ پہلے کب اور کہاں لکھا گیا۔۱۷۱۲ء میں عزت اللہ نے اسے فارسی میں قلم بند کیا۔اس کے موضوع ہئیت اور ساخت سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ایسا زیادہ قدیم نہیں اور شمالی ہندوستان کے مسلمان تمدن کے دور انحطاط میں لکھا گیا۔اس میں اسلامی اور ہندو کہانیاں اس طرح ملی ہیں کہ یہ اکبر اعظم کے عہد کے بعد ہی کی چیز ہو سکتی ہے۔

تاج الملوک کو دیکھ کر اس کے باپ زین الملوک کے اندھے ہونے کے واقعے میں قصۂ حضرت یوسف کے واقعات کو الٹ دیا گیا ہے۔تاج الملوک کے چاروں بھائی برادران یوسف ہیں۔حضرت خضر کی طرح ایک پیر مرد نابینائی کا علاج گل بکاولی کو تجویز کرتا ہے۔

پھول کی تلاش 'رومان گل' کے گلاب کی یاد دلاتی ہے جس باغ میں یہ پھول ہے اس کا نام ہی فردوس ہے۔اس قسم کی تلاش کا 'رمز' جس باغ میں ہوتا ہے وہ عموماً باغ فردوس جنت ارضی یا انسان کی تمناؤں اور آرزوں کا باغ ہوتا ہے جس طرح 'رومان گل' کے باغ کے پاس ایک ندی رواں تھی اس طرح اس باغ فردوس کے قریب ایک نہر تھی۔

دلبر بیسوا وہی فسانہ عجائب والی جادوگرنی یا قصۂ حسن و دل کی 'غیر' ہے وہ Duessa ہے اور یہ افسانے کے انحطاط کی نشانی ہے کہ بجائے اس کے تاج الملوک اس کو اس کے فریب کی سزا دے اس سے بھی عقد کرتا ہے۔دلبر بیسوا کی چوسر بازی ہندوستانی بچوں کی کہانی ہے۔دیو کو حلوہ کھلا کر رام کرنا دیوں کا چوہے بن کر باغ فردوس کے اندر تک سرنگ کھودنا بھی بچوں کی کہانیوں ہی کے واقعات ہیں۔

گل بکاولی ایک حوض میں تھا اس طرح چشمے سے اس کا تعلق ثابت ہوتا ہے معلوم نہیں یہ پھول کیا تھا 'کنول' یا اسی قسم کا اور کوئی پھول؟ قصہ گل بکاولی میں پہلی اہمیت تو پھول ہی کو حاصل ہے۔پھول کو توڑ چکنے کے بعد پہلی مرتبہ تاج الملوک کو دیکھتا ہے۔رمز کے حاصل ہو جانے اور رمزیہ حصے کے ختم ہو جانے کے بعد داستان کی محبوبہ نمودار ہوتی ہے۔'تلاش' ختم ہو جاتی ہے اور عشقیہ (نیم طلسماتی) قصہ شروع ہوتا ہے۔

دیونی کے بال قصۂ حسن و دل کے 'زلف' کے بالوں کی طرح طلسمی خصوصیت رکھتے ہیں۔یہ مشرق کے دیووں اور پریوں کی کہانیوں کی بڑی عام خصوصیت ہے کہ بالوں کے جلنے سے موکل نمودار ہو۔گل بکاولی اور دیونی کے بال لے کر جب تاج الملوک چلتا ہے اور اپنے بھائیوں پر احسان کرتا ہے تو پھر قصہ

حضرت یوسف کی مثال سامنے آتی ہے۔ مشرقی افسانے میں بیدرد اور محسن کش بھائیوں کا قصہ بہت عام ہے اور خواجہ سگ پرست کا قصہ بھی اس کا ایک نمونہ ہے۔

بکاولی کا وزیر بن کی رہنا اور تاج الملوک کا گلشن نگارین بنوانا بھائیوں کے فریب کے بعد کے واقعات ہیں۔ گلشن نگارین بنانا علاؤالدین کے چراغ والے قصے سے مشابہ اور غالباً اس سے متاثر ہے۔ زین الملوک اور تاج الملوک کی ملاقات یعقوب و یوسف کے ملاقات ہے۔ شروع قصہ کی طرح اس سے بینائی جاتی نہیں بلکہ پھر سے حاصل اور مستحکم ہوتی ہے۔

تاج الملوک اور بکاولی کا عارضی وصال اور افشائے راز پر بکاولی کا مقید ہونا تاج الملوک کا طلسم میں پھنسنا 'رومان گل' اور قصۂ حسن و دل کے عارضی وصال سے بہت مشابہت رکھتا ہے ، مثالیہ عشق میں عارضی وصال کا مقام اکثر آتا ہے۔ جس کے بعد فراق کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے یہ واردات عشق کا بڑا معمولی سانکتہ ہے کہ بلا لذتِ وصل، فراق کے درد کا پوری طرح احساس نہیں ہوسکتا۔ رومانِ گل میں جب عاشق گلاب کا بوسہ لے چکتا ہے تو پہلے تو وادی عتاب میں خود 'حسن' جلاوطن کرتی ہے پھر رقیب اسے بیابان فراق میں قلعہ ہجران میں قید کرتا ہے۔ عارضی وصال کے بعد 'قید' کی سزا محبوب کے لئے بھی تجویز کی جاتی ہے۔ 'رومان گل' میں گلاب کے اطراف اسی لئے حصار تعمیر کیا گیا تھا۔

قصۂ گل بکاولی کی طلسمی ٹوپی اور قصۂ حسن و دل کی طلسمی انگشتری مماثل ہیں۔ پہننے والا سب کی نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے یہ عیاری کا طلسمی ساز و سامان ہے۔

طلسمات میں تاج الملوک کو تین حوض یا چشمے ملتے ہیں ان میں سے ایک تو چشمہ سحر ہے جس میں نہا کر وہ مرد سے عورت ہو جاتی ہے۔ دوسرے چشمے یا حوض کے خصائص ملے جلے ہیں وہ عورت سے مرد پھر سے بن جاتا ہے لیکن بدشکل رہتا ہے۔ تیسرے چشمے میں البتہ آب حیوان کی کچھ نہ کچھ خصوصیت ہے اس میں نہا کے وہ پھر سے خوبصورت بن جاتا ہے یہ تینوں حوض چشمۂ آبِ حیواں اور اس کے ضد چشمۂ سحر کے درمیانی مراحل ہیں۔

بکاولی کا راجہ اندر کی محفل میں طلب ہونا۔ اس کا نصف پتھر بنا دیا جانا ایسے واقعات ہیں جن کے مماثلات طلسماتی داستانوں میں بہت ملتے ہیں اس کے بعد بکاولی پھر سے ایک دہقان کے گھر میں پیدا ہوتی ہے اور جوان ہو کر تاج الملوک سے ملتی ہے۔ تناسخ کا یہ واقعہ ظاہر کرتا ہے کہ گل بکاولی کے قصے پر ہندو مذہب کی روایات کا کتنا کافی اثر ہے۔ تاج الملوک کی چار شادیاں اسلامی داستانوں کے عین مطابق

ہیں۔ اصلی ہیروئن ایک ہوتی ہے لیکن ہیرو چار شادیاں کرتا ہے۔

بکاولی کے قصے اور ''رومان گل'' یا قصہ ''حسن ودل'' میں جو متشابہات ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے۔

گلزار نسیم	رومان گل	قصہ حسن ودل (دستور عشاق)
۱) پھول کی تلاش (لیکن یہ پھول ایک چشمے میں ہے)	پھول کی تلاش	چشمۂ آبِ حیوان کی تلاش
۲) دلبر بیسوا	-	''غیر''
۳) دیونی کے بال (طلسمی خصوصیت)	-	زلف کے بال (طلسمی خصوصیت)
۴) طلسمی ٹوپی	-	طلسمی انگشتری
۵) تاج الملوک اور بکاولی کا عارضی وصال	عاشق کا گلاب کا بوسہ لینا (عارضی وصال)	(الف) نظر کا چشمہ آب حیوان سے سیراب ہونے کی کوشش کرنا اور حسن کا عارضی وصال

ہم فسانہ عجائب اور قصہ حسن ودل میں مشترک طلسمی عناصر کا ذکر کر چکے ہیں لیکن فسانہ عجائب میں بھی ایک اہم تلاش کی کہانی ملتی ہے۔ یہ طوطے کے بیان پر حسین ترین عورت یا پدمنی کی تلاش ہے۔ فسانہ عجائب میں اس کا نام انجمن آراء ہے۔ اس کی تلاش میں جان عالم کو دنیا بھر کی زحمتیں اور طلسماتی آفتیں پیش آتی ہیں یہ پدمنی کی تلاش غالباً ملک محمد جائسی کی پدماوت سے ماخوذ ہے۔

خود پدماوت میں یہ قصہ نیا نہیں۔ طوطے اور رانی کی کہانی ہندوستانی اور ایرانی گھریلو کہانیوں اور افسانوں میں بہت عام ہے۔ جس کا مختصر خاکہ یہ ہے کہ ایک راجہ یا شہزادے کے پاس ایک طوطا ہوتا ہے جو بڑا زیرک اور لسان ہوتا ہے۔ رانی یا شہزادی بن سنور کے اس سے اپنے حسن کی داد چاہتی ہے۔ طوطا اس کی تعریف نہیں کرتا اور دنیا کی حسین ترین عورت یا پدمنی کا ذکر کرتا ہے۔ رانی یا شہزادی جل کر طوطے کو مار ڈالنا چاہتی ہے لیکن کسی نہ کسی طرح وہ بچ جاتا ہے۔ شہزادہ یا راجہ عین وقت پر آپہنچتا ہے اور طوطا اسے سارا قصہ سناتا ہے اس پر رانی یا شہزادی کو جس بات کا کھٹکا تھا وہ پورا ہو جاتا ہے یعنی راجہ یا شہزادہ جوگ لے کر یا لاؤ لشکر اٹھا کر بالاخر اس کو پالیتا ہے یہ تلاش چشمہ آب حیواں یا ظرف مقدس یا پھول کی تلاش جیسی ہے۔ فرق یہ ہے کہ اس میں افسانویت بہت زیادہ ہوتی اور رمزیت اور مثالیت بہت کم۔

پدماوت کے قصے کی فسانہ عجائب بھی دو حصوں میں تقسیم ہوسکتا ہے پدماوت کے قصے کا پہلا حصہ تو وہ

ہے جس میں رتن سین ہیرامن طوطے سے پدماوتی کی تعریف سن کر جوگ لیتا ہے اور سنہل دیپ پہنچ کر بالاخر پدماوتی کو حاصل کرتا ہے اس کے مماثل فسانہ عجائب کا وہ حصہ ہے جس میں جان عالم طوطے سے انجمن آراء کے حسن کی تعریف سن کر اس کی تلاش میں ٹھوکریں کھاتا ہے اور بالاخر انجمن آراء کو حاصل کرتا ہے۔ پدماوت کا دوسرا حصہ وصال کے بعد کا ہے جس میں دو اہم واقعات کے مماثلات فسانۂ عجائب میں ملتے ہیں ایک طرف تو وزیر یا وزیرزادہ کی غداری کا قصہ۔ پدماوت میں یہ راگھو چتن پنڈت کا تاریخی فریب ہے اور فسانہ عجائب میں وزیرزادے کے طلسماتی فریب (نقل روح) کا زیادہ انحطاط زدہ واقعہ۔ وصل کے بعد قصہ کی مزید نشو ونما اس فریب ہی کی وجہ سے ممکن ہوسکتی ہے۔ دوسری نوع کا واقعہ جو پدماوت اور فسانہ عجائب میں مشترک ہے طوفان میں جہاز کی تباہی اور عشاق کے فراق کا بیان ہے۔

پدماوت اور فسانہ عجائب میں ان واقعات کے علاوہ حسب ذیل کردار مشابہ ہیں

پدماوت	فسانہ عجائب
ہیرامن طوطا	ہیرامن طوطا
راجہ رتن سین	شہزادہ جان عالم
رانی ناگ متی	شہزادی ماہ طلعت
پدماوتی	انجمن آراء
راگھو چتن پنڈت	وزیرزادہ

یہی نہیں بلکہ فسانہ عجائب میں پدماوتی کے بہت سے خصائص ملکۂ مہرنگار میں منتقل کردیئے گئے۔ پدماوت کے آخر میں ملک محمد جائسی نے تشریح کی ہے کہ رانی پدماوتی (پدمنی) بدھ یا عقل ہے۔ اس میں حسن یا کمال عقل جمع ہیں۔ فسانہ عجائب میں انجمن آراء کو مکمل حسن اور مہرنگار کو مجسم عقل بنایا گیا ہے۔ پدماوت میں تلاش کے واقعے کے دو رخ ملتے ہیں۔ ایک حقیقی اور جائز تلاش دوسری جھوٹی اور ناجائز تلاش۔ ان میں سے پہلی تلاش یعنی رتن سین کا پدماوتی (پدمنی) کو تلاش کرنا سچی اسطوری تلاش ہے۔ یہ عین اور آئیڈیل کی جستجو ہے اور اس لئے اس کی تمثیلی توجیہی کا کچھ نہ کچھ امکان پیدا ہوسکتا ہے۔ دوسری تلاش جھوٹی اور نیم تاریخی ہے اس کی بنیاد غداری اور شہوت پر ہے۔ علاؤالدین جب پدماوتی (پدمنی) کو تلاش کرتا ہے تو اس دوسری قسم کی جھوٹی اور نیم تاریخی تلاش ہے اور پرانی تمثیلی تلاش کی ضد ہے۔

اس دوسری جھوٹی تلاش اور علاؤالدین خلجی اور پدماوتی کے عشق کے نیم تاریخی زیادہ تر فرضی واقعے پر

کلب مصطفےٰ صاحب نے بڑی جامع بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں یہ واقعہ زیادہ تر ملک محمد جائسی کا پروردہ تخیل ہے۔ یہ راجپوتوں کی روایات میں تو ضرور موجود ہے لیکن عہد علائی اور اس کے بعد کے مورخین اور شعراء نے میں فتح چتوڑ کے بیان میں علاؤالدین کے پدماوتی پر عاشق ہونے اور اسی محرک کے تحت چتوڑ فتح کرنے کا کہیں ذکر نہیں کیا ہے۔ ضیاء الدین برنی نے تاریخ فیروز شاہی میں اس حملے کا سبب تفصیل سے بیان کیا ہے لیکن وہ بالکل مختلف ہے۔ ملک محمد جائسی شیر شاہ سوری کے ہم عصر تھے ان سے پہلے فارسی مورخین کی خاموشی کی بنیاد پر [کلب مصطفےٰ صاحب نے یہ نتیجہ نکالا ہے۔ ملک محمد جائسی سے قبل کسی تذکرہ نویس کے پدمنی کے عشق میں علاؤالدین کی چتوڑ پر فوج کشی کرنے کا ذکر نہ ہونے کی بناء پر کہا جاسکتا ہے کہ سب سے پہلے جس نے اس مفروضہ واقعے کا ذکر کیا ہے وہ ملک محمد جائسی ہیں اور علاء الدین اور پدمنی کے معاشقے کی داستان دراصل ان کے تخیل کا نتیجہ ہے۔

اکبر اعظم کی چتوڑ پر فوج کشی کے سلسلہ میں جب پدماوت راجپوت راجواڑوں کے ہاتھ لگی، تو انہوں نے واقعات کی بناء پر نہیں بلکہ خوشامد اور تملق کے اثر میں ملک صاحب کی زبان سے سنی ہوئی کہانیوں پر خوب خوب حاشئے چڑھائے۔

فارسی میں یہ قصہ سب سے پہلے ابوالفضل کے یہاں ملتا ہے جس کا ماخذ یا ملک محمد جائسی کی پدماوت ہے یا راجپوت بھاٹ۔

کلب مصطفےٰ صاحب نے تاریخ فرشتہ کے حوالہ سے مالوے کے سلطان غیاث الدین خلجی کا ذکر کیا ہے۔ جس نے حسین عورتوں کا ایک شہر حسن آباد، آباد کیا تھا لیکن اس پر بھی اسے حسین ترین عورت (پدمنی) کی تلاش تھی۔ ملک محمد جائسی نے تمثیل کے اعتبار کے غیاث الدین خلجی کے بجائے علاؤالدین کے نام کی تحریف کردی جو شہوت و عظمت میں غیاث الدین سے کہیں زیادہ مشہور تھا اور پدمنی یعنی حسین ترین عورت کی جستجو کی کتھا سن کر انہوں نے اپنی بلند فکری سے نظم کی روح رواں کا نام بھی پدمنی رکھ دیا۔

بہر حال یہ جھوٹی اور شہوانی تلاش خواہ علاؤالدین خلجی سلطان دہلی نے کی ہو یا غیاث الدین خلجی سلطان مالوہ نے۔ یہ فسانہ عجائب کے وزیر زادے کی چاہت کی طرح پدمنی کی جھوٹی تلاش ہے اور یہ تلاش کے تمام اساطیری قصوں کا چربہ اور ان کی ضد ہے۔ یہ حصہ فسانہ عجائب کا ماخذ بھی نہیں کیونکہ نقل روح کے افسانے ہندوستانی اور ایرانی داستانوں میں بہت عام تھے۔ اسی طرح کی ایک حکایت نقل روح ابن نشاطی کی قدیم دکنی مثنوی ''پھول بن'' میں بھی موجود ہے جو فسانہ عجائب کے واقعہ کی ابتدائی شکل معلوم ہوتی ہے۔

''پدماوت'' کے آخری حصے میں ملک محمد جائسی نے محض چند سطروں میں پورے قصے کو مثالیہ کا جامہ پہنانے کی کوشش کی ہے لیکن یہ عشقیہ داستان محض ان چند اشعار کی وجہ سے مکمل مثالیہ نہیں بن سکتی۔ اس کا اسلوب اس کی ہیئت، اس کی جزئیات، اس کی تکنک سب افسانوی ہیں۔ ان میں سے کوئی شئے مثال نہیں ۔افسانے کو آخر آخر میں رمزی معنی عطا کرنا ایک ایسی خصوصیت ہے جو عجمی اور ہندوستانی افسانے میں بہت عام ہے۔ مولانا جلال الدین رومی کی مثنویات کا ہم ذکر کر چکے ہیں ان کے یہاں مثالیت اور اس کی عرفانیت پھر بھی ایک حد تک قصے کی نشوونما اور اس کی تعمیر پر حاوی رہتی ہے لیکن پدماوت کے آخر میں پنڈتوں کی زبانی جو عرفانی مطلب ملک محمد جائسی بیان کرتے ہیں۔ پوری طرح قصے پر حاوی نہیں۔ یہ افسانہ عشق افسانہ ہی رہتا ہے مثالیہ نہیں بننے پاتا۔ جن اشعار میں قصہ کو مثالیہ قرار دینے کی کوشش کی گئی ہے وہ یہ ہیں۔

میں یہ ارتھ پنڈتنہ پوچھا کہا کہ ہمہ کچھ اور نہ سوجھا
چودہ بھون جو تو ابراہیں نے سب مانکھ کے گھٹ ماہیں
تن چتور من راجا کنہیا ہیہ سنگھل بدھ، پدمن چینھا
گرو سوا جیتی پنتھ لیکا ہاوا بن گُرو جگت کو نرگن پاوا
ناگ متی یہ دنیا دھندھا بانچا سوئی نہ یہ چیت بندھا
راگھو دوت سوی سیطانو مایا علاء الدین سلطانو
پیم کتھا یہ بھانت بیچارہ بوجھ لیہ جو پوجھے پارہ

یعنی میں نے اس کا مطلب پنڈتوں سے پوچھا، وہ کہنے لگے ہمیں اس کے سوا اور کچھ نہیں سوجھتا کہ اوپر نیچے (آسمان وزمین) کے یہ چودہ طبقے سب انسان کے جسم میں موجود ہیں۔ یہ جسم چتوڑ ہے اور راجہ اس کی جان۔ دل سنگلدیپ ہے اور رانی پدمنی عقل ہے۔ طوطا وہ گرو ہے، جس نے راہ دکھلائی بغیر گرو کے نرگن اس دنیا میں کیسے مل سکا ہے۔ ناگ متی اس دنیا کا دھندا ہے وہی بچ سکا جس نے اس سے دل نہ لگایا۔ راگھو گمراہ کرنے والا شیطان ہے اور سلطان علاؤ الدین مایا ہے اس پریم کہانی کا تم یہ مطلب اگر سمجھ سکتے ہو تو سمجھ لو۔

قصہ کو جو رمزی معنی ملک محمد جائسی نے دیئے ہیں ان کے لحاظ سے مقامات اور اشخاص قصہ کی عرفانی اور حقیقی صراحت یوں ہوتی ہے۔

چتوڑ گڑھ	جسم
راجہ رتن سین	جان
سنہل دیپ	دل
پدماوتی	عقل
ہیرامن طوطا	گرو (مرشد کامل)
ناگ متی	دنیا دھندا
راگھو پنڈت	شیطان، نفسِ دون
سلطان علاؤالدین	مایا

اس قصے کی حرکت اور اس کی مثالی بنیادی طور پر قصہ حسن ودل سے مختلف ہے ۔اس میں ''عشق اور حسن'' کو جو مغربی اور مشرقی مثالیہ عشق کی جان ہیں کسی کردار میں آزاد طور پر مرتکز نہیں کیا گیا ہے۔ پدمنی میں عقل کے ساتھ حسن کو حل کر دیا گیا ہے حالانکہ قصہ حسن ودل میں ان کا رشتہ زیادہ تر طالب ومطلوب کا ہے۔ ممکن ہے کہ پدمنی یا عقل کو جو سنہل دیپ یعنی دل کی رہنے والی ہے دانش وجدانی قرار دیا جائے جو عشق کا دوسرا نام ہوسکتا ہے ۔ یہاں قصہ ٔحسن ودل ''دل'' کے بجائے ''جان'' ہیرو ہے لیکن دونوں کی سرگزشت یکساں ہے جو کچھ مشابہت ہے وہ ضمنی کرداروں میں ہے۔مثلاً ناگ متی یا دنیا دھندا جو مثالی طور پر قصہ حسن ودل کی غیر سے مشابہ ہے راگھو پنڈت یا شیطان ''دستور عشاق'' کے رقیب یا نفس دون سے ملتا جلتا ہے۔

ملک محمد جائسی کے پنڈتوں کی یہ رمزی عرفانی توجیہ نفس قصہ کو اس طرح متاثر نہیں کرسکتی اور قصہ کی محض اخلاقی وجہ جواز معلوم ہوتی ہے جیسے حضرت خضر علیہ السلام کی متصوفانہ رمزی توجیہ ''دستور عشاق'' میں مجازی مثالیہ کو حقیقی اور رمزی معانی میں منتقل کرنا چاہتی ہے اور اس میں کامیاب نہیں ہوسکی ہے۔ان دونوں کے برعکس جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں ملا وجہی نے اپنی ''سب رس'' میں مجازی عشق کی روایات و اصطلاحات کو عرفانی معانی میں تبدیل کرنے کی کوشش نہیں کی ہے اور اسی لئے سب رس کی مثالیت رمزیت نہیں بنتی اور مثالیہ کی تکنک خالص اور بے میل رہتی ہے

جناب نورالسعید اختر اپنے ایک مضمون ''قصہ حسن ودل کی عالمی شہرت وروایت'' کے عنوان سے شائع کیا ہے وہ لکھتے ہیں

''ہندوستان میں گیارہویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں ایک تمثیلی قصے کی داغ بیل ڈالی گئی جس کی شہرت سارے عالم میں پھیل گئی۔ اس قدیم تمثیلی ادب کے شاہکار کے خالق کا نام ''کرشن مشر'' تھا وہ ''ہنسا'' سلسلہ کا بھگت اور شنکر اچاریہ کے مسلک کا پیرو تھا۔ کرشن مشرا ودینۃ نظریات کا ایک زبردست مبلغ تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے بہت سے شاگردوں میں ایک ایسا بھی شاگرد تھا جو فلسفہ کے مطالعہ کا مخالف تھا اس کو راہ راست پر لانے کے لئے کرشن مشرا نے یہ ڈرامہ لکھا تھا اور اسی کو مشری بھاگوت کے گورجنو پاکھیانو واجداد کی کہانی پر مبنی کیا تھا۔ کرشن مشر کے متعلق یہ بھی مشہور ہے کہ اس نے ڈرامہ ایسے دوست راجہ گرتی دامن کے راجہ کرن پر فتح کا جشن منانے کے لکھا تھا۔ راجہ کرن ۱۰۴۲ء اور راجہ کرتی ورمن کے کتبے دستیاب ہوئے جن سے ''کرشن مشر'' کے عہد کا تعین ہوتا ہے۔''

نورالسعید اختر نے مضمون کے ابتدائی سطروں میں لفظ ''تمثیلی ادب'' استعمال کیا لیکن بعد وہ خود اسے ڈرامہ تحریر کرتے ہیں۔

ڈاکٹر غلام رسول مکرانی، کرشن مشر کے ڈرامے ''پربودھ چندر ودے'' کے بارے میں لکھتے ہیں ''کرشن مشر ڈرامہ قدیم تمثیلی ادب کا شاہکار ہے اس میں مجرّد اوصاف وتصوّرات کو مجسم اور متشکل کر کے شاندار تمثیلی پیکروں کے انسانی کرداروں میں ڈھال دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا عنوان ہے ''طلوع آفتاب'' معرفت Moonrise of true knowledge نورالسعید اختر نے سنسکرت زبان میں کیا نام ہے وہ نہیں بتلایا ہے اس کی جگہ انہوں نے Moonrise of true knowledge لکھا ہے اور پھر اس کا ترجمہ دیا ہے طلوع آفتاب معرفت، اس کے علاوہ مضمون نگار نے راجہ کا نام اور اس کے بیٹے کے سنسکرت نام بھی نہیں لکھے۔ وہ لکھتے ہیں ''راجہ Mind کی دو بیویاں ہیں (۱) Activity (۲) Repose ان دونوں رانیوں کے ایک ایک لڑکے ہیں پہلی رانی King Confusion اور رانی سے King Discrimination راجہ Confusion کی طرف Anger, Pleasure, love, Heresy, Greed, egoism, وغیرہ اور راجہ Dicremination کی جانب سے Judgement, goodwill, rity, duty, Religions Reason reason, اور Forgiveness ہیں۔ قصہ حسن و دل کے ماخذوں کی تحقیق جناب دیوی سنگھ چوہان کے مضمون سے شروع ہوئی۔

جناب ''دیوی سنگھ چوہان صاحب ''سب سے پہلے'' فتاحی کی دستورِ عشاق'' کے اصل ماخذ'' کرشن

مشرا'' کی مشہور آفاق تصنیف ''پربودھ چندررودئے'' کا پتہ دیا۔۱۹۷۴ء میں ڈاکٹر منظر اعظمی نے فتاحی کے اس قول کی جانب نشاندہی کی کہ

''بظر از خاک مشرق شید طربناک''

لہذا ۱۹۷۱ء میں یہ بات صاف ہوگئی کہ حسن ودل کے تمام حصے کرشن مشر کی تصنیف کے خوشہ چیں ہیں ۔وقتاً فوقتاً مشرقی اور مغربی ادیبوں نے کرشن مشر کے ڈرامے کا لفظی ترجمہ کیا۔ ہندوستان میں اس کی نقل کوئی نئی بات نہیں ۔لیکن عزیز احمد کی تحقیق کی روشنی میں ڈاکٹر منظر اعظمی کی یہ تحقیق پر کئی سوالیہ نشانات پیدا ہو جاتے ہیں۔

صفحہ ۲۱ پر قصہ حسن ودل کا عالمی سفر (مختلف زبانوں کی ایک فہرست شائع کی ہے۔

سنسکرت

۱)ہر بودھ چندروالے (طلوع ماہِ عرفان)از کرشن مشرا ۱۰۵۱ء تقریباً

۲)ہر بودھ چندروالے (طلوع ماہ عرفان)از شری ہری

۳)ہر بودھ چندروالے (طلوع ماہ عرفان)از۔ویدانت وشیک

۴)ہر بودھ چندروالے (طلوع ماہ عرفان)از کشن داس بھٹ

فارسی ایران: (۱) دستور العشاق وحسن ودل۔از :فتاحی (۱۴۳۶ھ) (۲) مثنوی بنام حسن ودل ۔از: اہلی شیرازی (۳) حسن ودل۔از: ابن محمد شفیع رازی ۱۲۶۴ھ (۴) حسن ودل۔از: فتوحی ۱۳۴۲ھ (۵) حسن ودل (مصور) مخطوطہ نمبر ۱۱۸۶۳

فارسی ہندوستان: (۱) قصہ حسن ودل۔صلاح الدین صرفی ۱۵۸۵ھ (۲) قصہ حسن ودل۔داؤد ملکی (۳) قصہ حسن ودل۔بیخود (۴) قصہ حسن ودل۔بیدل (۵) حسن وعشق۔نعمت خان عالی (۶) حسن و عشق۔نامعلوم (۷) (حدائق العشاق) ملارضی بن محمد شفیع (۸) (حدائق العشاق) بیراگی (۹) قصہ حسن ودل۔بنوالی داس ولی (۱۰) قصہ حسن ودل۔بنام،گلزار حال،منشی کنواسی داس (عہد شاہجہاں) (۱۱) قصہ حسن ودل۔بلی رام سادھو (۱۲) قصہ حسن ودل۔بنام مجاریہ سلیمان حسن وسلطان عشق (۱۳) حسن وعشق۔ جیٹھ بل ہندو ۱۵۱۷ھ (۱۴) حسن وعشق۔ملا طغرا مشہدی متوفی ۱۰۷۸ھ (۱۶) پربودھ چندرودے از مولجی رام ونسخہ کا زاز گلزار حال از بال چند کا یستھ بھارت اتیہاس سنشودھک منڈل (نمبر ۷۸/۷۳) پونہ

دکھنی اردو: قصہ حسن ودل۔ملا وجہی ۱۶۳۵ء (۲) قصہ حسن ودل۔خواجہ خیر الدین (۳) قصہ حسن و

دل۔ذوقی ۱۶۹۷ء (۴) قصہ حسن ودل۔ بحری ۱۶۰۲ء (۵) قصہ حسن ودل۔ قادری ۱۷۴۵ء (۶) قصہ حسن ودل۔خاتم دکھنی (۷) قصہ حسن ودل۔عطائی (مخزونہ: راقم) (۸) قصہ حسن ودل۔دو نا معلوم مثنویاں (۹) قصہ حسن ودل۔شاہ تراب چشتی (۱۰) قصہ حسن ودل۔بنام شمع پروانہ سید امیدی ۱۸۴۸ء (۱۱) قصہ حسن ودل۔حکیم میر علی خان عالی ۱۸۴۸ء

اردو: ۱) قصہ حسن ودل۔گلزار سرور نثر ۱۲۷۵ھ از رجب علی بیگ سرور، حدائق العشاق کا ترجمہ (۲) قصہ حسن ودل۔حدائق العشاق، فتاحی کی دار العشاق کا ترجمہ ہے۔عبدالرحمٰن حیرت ۱۸۷۰ء (۳) قصہ حسن ودل۔حضرت نظیر شاہ (۴) قصہ حسن ودل۔بنام حسن فطرت ۱۸۹۰ء عبرت گورکھپوری (فراق گورکھپوری کے والد) تعویز ایمان (۵) قصہ حسن ودل۔تعویز ایماں اور مہتاب معرفت (۶) قصہ حسن و دل۔از شاہ بھیک ۱۸۰۱ء (۷) حسن وعشق۔(مثنوی) عبدالروف شعور، ولد شیخ حسن رضا بلگرامی (۸) حسن وعشق۔مثنوی۔۱۸۳۷ء ڈھاکہ۔یونیورسٹی لائبریری میں مکمل نسخہ موجود ہے۔مطبوعہ ۱۹۶۸ء از حبیب اللہ (۹) گلشن معرفت لالہ رام۔جس محیط و مغموم ۱۸۰۳ء (۱۰) حسن وعشق۔محمد جواد بسمل ۱۲۰۳ء (۱۱) حسن و عشق۔جرأت۔بحوالہ سید مطیع الحسن، اردو، اپریل ۱۹۵۴ء (۱۲) گل و ہرمز موسومہ بہ حسن وعشق۔از غلام حیدر عزت (۱۳) طلسم حیرت تمثیل کی جزوی روایت کا نثری نمونہ، از: جعفر علی خان شیون

گرمکھی (پنجابی) پربودھ چندروے کا ترجمہ گیان داس سادھو (رچنا کال) ۱۷۷۹ء

انگریزی (English) (۱) پربودھ چندروے کا ترجمہ آزار تھر براؤن ۱۸۰۱ء (۲) پربودھ چندروے کا ترجمہ ولیم پرائس ۱۸۲۱ء

(۳) پربودھ چندروے کا ترجمہ جے ٹیلر ڈ ایم ڈی ۱۸۱۱ء (۴) پربودھ چندروے کا ترجمہ دوبارہ۔از گوشالکر ۱۸۷۲ء (۴) پربودھ چندروے کا ترجمہ گرین شیلڈس ۱۹۲۶ء

☆☆☆

اردو شاعری کے موضوع اور ان پر انحطاط کا اثر

عزیز احمد

(۱)

عشق اور لوازمات عشق

بیکاری میں عشق سوجھتا ہے جب کسی میں کام کرنے کی طاقت نہیں باقی رہتی تو پلنگ پر لیٹے لیٹے طرح طرح کے خوش آئند خواب دیکھا کرتا ہے۔ ان خوابوں میں ہوس کا جز وعموماً نمایاں ہوتا ہے۔ عشق ایک ایسا جذبہ ہے کہ ہر قوم کی شاعری کو متاثر کرتا ہے مگر زندہ قوموں کی عشقیہ شاعری میں بھی ایک جوش وخروش ہوتا ہے۔ جذبات صحیح اور توانا ہوتے ہیں۔ مردہ قوموں کی شاعری افیومیوں کی بکواس معلوم ہوتی ہے۔

اردو شاعری کا کل سرمایہ حیات ہے عشق کی شمع جسے اردو شاعری نے فارسی شاعری کے شعلوں سے روشن کیا ہے مگر اس میں وہ سوز، وہ بیتابی نہیں۔ فارسی عشقیہ شاعری میں جتنی خرابیاں تھیں وہ تو اردو میں منتقل ہوکر کئی گنا ترقی کر گئیں مگر جو سر درد کیف جو بے تابی اور تڑپ فارسی میں تھی بہت کم منتقل ہوئی۔ پہلی نظر میں اصل اور نقل کا فرق معلوم ہو جاتا ہے۔

فارسی میں عشقیہ شاعری کے جو لوازمات تھے وہ بعینہ اردو میں منتقل کر لئے گئے۔ استعارات مستعار لئے گئے، تشبیہوں میں تقلید کی گئی، جذبات کا خاکہ اڑایا گیا۔ عشق چونکہ ایرانی قسم کا تھا اس لئے ایرانی پھول، درخت اور پرندے جنھوں نے کبھی ہندوستان کی شکل بھی نہیں دیکھی تھی اردو شاعروں کے دیوانوں میں رونق افروز ہونے لگے وہ شاعر جس نے کبھی خواب میں بھی نرگس کا پھول نہیں دیکھا تھا اپنے خیالی معشوق

کی آنکھوں کو نرگس سے اس لئے تشبیہ دینے لگا کہ حافظ اور عراقی نے بھی اپنے محبوبوں کی آنکھوں کو نرگس سے تشبیہ دی ہے۔ ایسی تشبیہوں میں ہرج ہی کیا؟ معشوق بھی خیال ہے تو اگر معشوق کی آنکھوں کی تشبیہ خیال ہے تو کیا ہرج؟

اب ہم اردو شاعری کے عشق کے لوازمات پر ایک نظر ڈالیں گے۔

☆☆☆

(۲)

دلی کی شاعری کے پہلے دور میں انحطاط کے آثار

چونکہ مغلیہ سلطنت کی بربادی ہندوستان کے اسلامی تمدن انحطاط کا بہت بڑا باعث تھی اس لئے یہ زوال آمادہ ذہنیت واضح طور پر سب سے پہلے ولی کی شاعری کے ابتدائی دور میں محسوس ہوتی ہے۔ اردو شاعری نے قالب تو فارسی کا اختیار کر ہی لیا تھا مگر چونکہ خود اس میں روح اور زندگی نہیں تھی اردو کے شاعروں اور سخن سنجوں نے فارسی شاعری کی تقلید میں ایرانی روح مستعار لے کر اس قالب میں پھونکنا چاہی مگر یہ ایرانی روح ہندوستان کی سرزمین میں بے جان اور مردہ ہوگئی۔

تقریباً تمام اصناف سخن پر دکن میں طبع آزمائی ہو چکی تھی اور دکنی شاعری بھی تقلیدی شاعری تھی۔ پھر بھی چونکہ وہ زمانہ اقبال اور صحت کا زمانہ تھا اس لئے کہیں کہیں دکنی شعرا کے کلام میں زندگی اور حقیقت صاف اور نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ تصنع ضرور تھا مگر تصنع کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں سچے اور گہرے جذبات بھی تھے۔ زبان وہی تھی جو عوام الناس بولتے تھے۔ باوجود قیود شاعری کے اکثر جذبات وہی تھے جو عوام الناس محسوس کرتے تھے۔ دکنی شعرا کی نظر قدرت اور فطرت پر بھی پڑتی تھی۔ محمد قلی قطب شاہ نے قدرتی مناظر پر کچھ نظمیں لکھیں۔ ولی کی غزلیات فارسی کا بالکل چربہ معلوم ہوتی ہیں۔ پھر بھی اس کے کلام میں کہیں کہیں جذبات کی سچی جھلک نظر آجاتی ہے۔ 'سورت' پر اس نے جو مثنوی لکھی ہے اس سے اس کی قوت مشاہدہ کا پتہ چلتا ہے لیکن ولی کا شمار دور انحطاط کے شعراء ہی میں ہے۔

دلی کی شاعری کی ابتدا تقلید سے ہوئی۔ 'ریختہ' ایک قسم کی ذہنی تفریح کا نام تھا۔ اس ذہنی تفریح کا معیار زندگی کے صحیح مطالعے کے بجائے لفاظی اور صناعی اور سچے جذبات کے اظہار کے بجائے مضمون بندی اور

خیال آفرینی قرار دیا گیا۔

فارسی قالب کے لئے شاعروں کو فارسی روح کی بھی تلاش تھی۔ ان کے اپنے جذبات میں وہ جوش و خروش نہ تھا جس سے صحیح اور سچی شاعری کی تعمیر ہو سکتی۔ جذبات میں صحت نہیں تھی، دماغوں میں انتشار تھا۔ ایک غلط معیار متمدن حلقوں میں پہلے سے موجود تھا۔ اس غلط معیار پر اردو شاعری کی بنیاد رکھی گئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ:

(۱) متقدمین شعرائے اردو کے کلام میں زندگی کا صحیح عکس کہیں نظر نہیں آتا۔ جذبات اکثر و بیشتر جھوٹے ہیں۔ انفرادی جذبات کو کوئی اہمیت حاصل نہیں۔ مضمون آفرینی کو شعر کا معنوی حسن قرار دیا گیا۔ مضامین محدود ہو گئے۔

(۲) اردو شاعری آزاد اور ذاتی اسالیب سے بالکل محروم ہو گئی۔ فارسی کی اندھادھند تقلید نے شاعری پر طرح طرح کی قیود عائد کر دیں۔ ان قیود نے شاعری کو مشین سے ڈھلنے والی چیز بنا دیا۔ یہ قیود جذبات کی روانی اور کثرت کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اس لئے جذبات کی لطیف کیفیتیں شاعری سے محو ہو گئیں اور ان کی جگہ خیال آرائی نے لے لی۔ اس تقلید اور ان قیود کا ایک اور نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری کی زبان ہندی سے اور ہندوستان سے دور ہوتی گئی۔ فارسی شاعری کے سانچوں میں فارسی الفاظ ہی اچھی طرح ڈھل سکتے تھے۔ ہندوستانی الفاظ زبان سے خارج ہوتے گئے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ نے لے لی۔

(۳) صنائع لفظی و معنوی کو شاعری کے حسن کا معیار قرار دیا گیا۔ ذہنیتیں فرسودہ اور گمراہ تھیں اور ان میں اُپج اور جدّت کا مادّہ نہیں تھا اس لئے رفتہ رفتہ صنائع کا التزام کیا جانے لگا۔ شاعری پہلے ہی بہت سی قیود میں گرفتار تھی۔ اب کچھ اور زنجیروں کا اضافہ ہوا۔

(۴) ان تمام وجوہات سے شاعری میں ایک طرح کا جمود پیدا ہو گیا۔

(۵) بعض شعرا کے یہاں یہی جمود متانت کے درجے سے گر کے ابتذال کی حد تک پہنچ گیا۔

☆☆☆

غدر سے پہلے کی اردو شاعری

عزیز احمد

(۱)

ادب زندگی کے ہر رخ سے متاثر ہوتا ہے۔ اس میں زندگی کی تمام تر ظاہر اور پوشیدہ تفصیلیں کسی نہ کسی طرح منعکس ہوجاتی ہیں۔ یہ عکس قوم کی ذہنیت کا عکس ہوتا ہے۔ جس کسی غلام قوم میں آزادی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں تو سب سے پہلے ادب ہی میں نمایاں ہوتے ہیں۔ پھر یہی جذبات عملی قوتوں کو ابھارتے ہیں۔ اس طرح جب کوئی فاتح اور برسراقتدار قوم اپنی شوکت وعظمت کو کھونے لگتی ہے اور زوال کے آثار پیدا ہونے لگتے ہیں تو یہ آثار سب سے پہلے اس قوم کے ادب میں نظر آجاتے ہیں۔ ذہنیتوں کی پستی سب سے پہلے ادب خصوصاً شاعری میں جھلکنے لگتی ہے اور اس کے بعد تباہی کے بادل قوم کی تر ذہنی اور پھر عملی قوتوں پر چھاجاتے ہیں' انحطاط کا سیلاب آتا ہے اور اس قوم کو اس کی آزادی اور خودداری کو بہالے جاتا ہے۔ اورنگ زیب کے بعد ہی سلطنت مغلیہ بیخ وبنیاد سے لرز گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ تباہی کے جراثیم پہلے سے موجود تھے اور اندر ہی اندر اپنا کام کررہے تھے۔ اورنگ زیب کی زبردست شخصیت ہندوستان کے طول وعرض پر اس طرح چھائی ہوئی تھی کہ ان مہلک جراثیم کا اندازہ ہوسکنا مشکل تھا جو اندر ہی اندر ہندوستان کے اسلامی تمدن کی جڑ کھوکھلی کررہے تھے۔

مغل شہسوار جو بے سروسامانی کے عالم میں توران میں ترکتاز کیا کرتا تھا جب ہندوستان آیا اور اپنی تلوار کے زور سے اس ملک کو فتح کیا تو اس کی آنکھیں کھل گئیں۔ اس نے تلوار تو نیام نہیں کی مگر ہندوستان میں باغات لگوانے شروع کیے' عمارتیں بنوائیں' ایک نئے تمدن کی بنیاد ڈالی جس میں ماوراالنہر کے تمدن کے

ساتھ ہندوستان کا تمدن بھی شامل ہوتا گیا۔ اورنگ زیب کے زمانہ تک اس تمدن کی تعمیر ہوتی رہی۔

لیکن ہر تمدن کی تعمیر کے ساتھ ساتھ اس کی تخریب کے اسباب بھی خود بخود پیدا ہونے لگتے ہیں۔ قوموں کی زندگی کا یہ ایک عجیب متضاد قانون ہے۔ رومۃ الکبریٰ کا تمدن جب انتہائی فروغ کی منازل طے کر رہا تھا تو وحشیوں نے اس کا تختہ الٹ دیا۔ جب کیانی تمدن شان و شوکت اور نفاست کے مایہ ناز دور سے گزر رہا تھا، مٹھی بھر عربوں نے اسے بالکل نیست و نابود کر دیا۔ اسی طرح ہندوستان کے مسلمانوں کا وہ تمدن جس کی ابتدا محمود غزنوی کے حملوں کے بعد سے ہوئی تھی، جس کو مغلوں نے فروغ دے کر اس درجہ تک پہنچا دیا تھا کہ آج بھی اس کی داستانیں اور اس کے آثار دلوں کو گرماتے ہیں اور اجنبیوں کو حیران کر دیتے ہیں، آہستہ آہستہ مٹنے لگا۔ شیرازہ ٹوٹنے کی دیر تھی کہ اوراق اِدھر اُدھر بکھرنے لگے۔

اردو شاعری دکن اور گجرات میں ہوش سنبھال چکی تھی۔ اس نے آنکھیں کھولیں تو انحطاط کے ان آثار میں قوم اور افرادِ قوم کی ذہنیت پست ہو چکی تھی۔ شامت اور زوال کے بادل سروں پر منڈلا رہے تھے۔ معاشرت میں گھن لگ چکا تھا۔ مغل شہسوار کی تلوار اس کے ہاتھوں سے چھوٹ کر گر پڑنے کے قریب تھی۔ ہندوستان کی رنگینیوں اور رنگ رلیوں نے اس کے قوائے عمل کو مفلوج کر دیا تھا۔

اردو شاعری میں اس انحطاط کی پہلی صاف اور نمایاں جھلک جعفر زٹلی کے کلام میں نظر آتی ہے۔ اس سے عوام الناس کی گندہ اور ذلیلی ذہنیت کا کچھ کچھ اندازہ ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عام لوگ اس طرح غلاظت اچھالنے سے خوش ہوتے تھے۔

انحطاط کی جھلک ایک بالکل دوسرے اور متضاد پیرائے میں مغلیہ دور کے دکنی مرثیہ گویوں کے کلام میں نظر آتی ہے۔ مرثیہ گوئی نے گولکنڈہ اور بیجاپور کی شیعہ سلطنتوں کی سرپرستی میں فروغ پایا تھا۔ ان سلطنتوں کی تباہی دکن کے اسلامی تمدن کی تباہی تھی۔ شاعری کی دوسری اصناف کے مقابلے میں مرثیہ گوئی کی طرف رجحان شاعروں اور ان کے سامعین کی غمناک اور یاس پرورده ذہنی حالت کا پتہ دیتا ہے۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ اردو میں مرثیہ گوئی کو ہمیشہ اس زمانے میں فروغ ہوا جب کوئی سرپرست سلطنت تباہ ہوئی۔ گولکنڈہ اور بیجاپور کی تباہی کے بعد دکن میں مرثیہ کی مقبولیت اور اودھ کی تباہی کے زمانے میں لکھنؤ میں مرثیہ کی مقبولیت اور ترقی سے اس کا ثبوت ملتا ہے کہ ذہنیتیں غم و الم کے جذبات کی طرف زیادہ مائل تھیں۔

oOo

بعض بعض شعر لافانی شعریت میں ڈوب کر نکلتے ہیں۔ مثلاً:

ابنائے دہر لیتے ہیں یوں سانس گرم و تیز
جینے میں دیر ہوئی جا رہی ہے آج
برہم سا کچھ مزاجِ عناصر ہے ان دنوں
اور طبیعت اپنی بھی گھبرا رہی ہے آج

ooo

یا مثلاً:

پڑنے لگتی ہیں جبینِ وقت پر جب سلوٹیں
رات دن چکر میں پڑ جاتے ہیں اب کیونکر کٹیں

ooo

اگر چہ کہ ان کی شاعری اور اسی وجہ سے ان کا انقلابی موضوع بڑی حد تک ایک باطنی جذبہ ہے لیکن جب موضوع جوش وخروش کا مقتضی ہوتا ہے تو اس کی بھی ان کے یہاں کمی نہیں' حالانکہ درد کی کسک اس میں بھی جا بجا نظر آ ہی جاتی ہے:

آؤ اور صبر و سکوں کی صورتوں کو چھین لو
آج مجھ سے میرے دل کی راحتوں کو چھین لو
زندگی کو کیوں بنا رکھا ہے اک زندانِ تنگ
اس فضا اس بحر وبر کی وسعتوں کو چھین لو
ظلمتیں آفاق کی ہو جائیں گردِ کارواں
برق کی اور روشنی کی سرعتوں کو چھین لو

ooo

غمِ دوراں میں غمِ جاناں بھی شامل ہے اس لئے:

اس کا کھنچنا اس کا ملنا اس کے بس میں کیوں رہے
حسن کی سب دوریوں سب قربتوں کو چھین لو
دیکھ لیں مردِ رواں بھی عشق کی مستانہ چال
سرکشوں سے آج ان کی قامتوں کو چھین لو

ooo

فراقؔ کی شاعری کی ایک اور بڑی خوبی اور بڑی خصوصیت ان کی بعض نظموں میں ایک ایسی زبان کا استعمال ہے جو اردو اور ہندی کے شیریں ترین الفاظ کے امتزاج کا نتیجہ ہے۔

سرس نرم سنگیت ایک اک ادا میں
ستاروں کے پچھلے پہر گنگناہٹ

اور

ان میں کہاں یہ رنگ جھلا جھل ان میں کہاں ہے چھل بل
اور حسینوں کو بھی دیکھا نام بڑے اور تھوڑے درشن

ooo

شبیہوں کی حد تک بھی فراقؔ کے یہاں نُدرت اور جدّت کی کمی نہیں۔ مثلاً خزاں کے لئے یہ شبیہہ:

طاؤس کو اڑتی ہوئی ناگن نے ڈسا ہے

یا جیسے

نادیدہ فضاؤں میں تارے چھٹک آئے ہیں
یا چہرۂ فردا پر قطرے ہیں پسینے کے

ooo

بعض تشبیہوں میں بڑی گہری اور بلیغ رمزیت ہے:

آج دو جگ مل رہے ہیں کاتتی ہیں پے بہ پے
پاس کی پرچھائیوں کو دور کی پرچھائیاں

ooo

دلی کی سرزمین نے اردو کے کئی شعرا پیدا کئے ہیں جن کا شمار اردو کے اولین شعرا میں ہمیشہ ہوگا۔ ان کے کلام میں ہندو اور مسلم تمدن کا ایسا امتیاز ملتا ہے کہ جو اردو ان کے قلم سے نکلتی ہے واقعتاً ہندوستان کی بیٹی معلوم ہوتی ہے۔ ان شاعروں نے اردو شاعری کو ایک نئی طرح کی کسک، نئے طرح کا دور بھی عطا کیا ہے جو فارسیت کے جوشیلے درد سے ذرا مختلف ہے۔ دیا شنکر نسیم، چکبست، سرور جہاں آبادی ہی کے سلسلے میں فراقؔ کا نام اپنے پیش روؤں کے ناموں سے کسی طرح کم نہیں بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اقبالؔ اور جوشؔ کے بعد کئی نئی پود میں دو نام جو سب سے زیادہ توجہ کے مستحق ہیں فراقؔ اور فیضؔ (بشرطیکہ وہ شاعری جاری رکھیں) کے ہیں تو بے جا نہ ہوگا۔

oOo

لیکن ایسے مقامات پر بھی تغزل کی روح نہیں مجروح ہوتی۔ یہ بڑی بات ہے۔ اسٹالن گراڈ کے دلیرانہ دفاع پر انہوں نے کہا تھا۔

ماضی کے بھنور سے اب انسانیت ابھرے گی
وہ پال نظر آئے قسمت کے سفینے کے
عمرِ جاوداں تجھ پہ نثار
موت کی آنکھ میں آنکھ تو ڈال

ooo

جب ہٹلر نے چیکوسلواکیا پر قبضہ کیا تھا تو فراقؔ نے یہ شعر کہا تھا۔

دیکھئے کب اس نظامِ زندگی کی صبح ہو
آسمانوں کو بھی جیسے آرہی ہو نیند سی

ooo

ٹریجڈی کی پوری فضا ان دو مصرعوں میں سمو دی گئی ہے۔ فطرت تھک چکی ہے۔ آسمان راتوں جاگتا ہے لیکن اس نظام زندگی کی تیرگی دور ہوتی نظر نہیں آتی۔ اس لئے آسمانوں کو بھی نیند سی آنے لگی ہے۔ آج کی دنیا کا دکھ درد اس شعر میں بیان کر دیا گیا ہے۔

سماج اور سماجی زندگی کے مقاصد کے متعلق فراق اشتمالی نظریئے کے حامی ہیں۔ عام طور پر ان کے یہاں ایسے اشعار نہیں ملتے جن میں براہ راست مفصل، مسلسل اور مدلل طور پر ان موضوعات پر طبع آزمائی کی گئی ہو لیکن کہیں کہیں اشارے ضرور مل جاتے ہیں۔

فراقؔ کے یہاں ہمیں عہد حاضر کی تلخیاں تو مل جاتی ہیں لیکن تلخ نوائی نہیں ملتی۔ ان کے یہاں میرؔ کا سا حزن لیکن انہوں نے میرؔ سے صرف لہجے کی نرمی اور حلاوت لی ہے۔ وہ میرؔ کی طرح قنوطی نہیں۔ ان کے حزن میں بھی رجائیت کی کرن جھانکتی نظر آتی ہے۔ اس شعر میں دیکھئے شدید محرومی اور ناکامی کا ذکر ہے۔

نکلیں اگر وہاں سے تو ہم تک بھی پہنچیں
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

ooo

لیکن اس محرومی اور سخت آزمائش کے ذکر کا لہجہ زخم پر مرہم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح یہ شعر دیکھئے

یہ زندگی کے کڑے کوس ' یاد آتا ہے
تری نگاہ کرم کا گھنا گھنا سایا

ooo

اب کچھ فراقؔ کے انداز بیان کے متعلق: ان کے اشعار کی سب سے بڑی خصوصیت ان کی معنی خیزی ہے۔ اردو زبان کو وہ بڑے موثر انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ آواز میں اتنی تہیں ملتی ہیں کہ ڈوبتے چلے جائیں اور شعر کی فضا کی لامحدودیت کبھی ختم نہ ہو۔ ویسے تو مشاہدے اور تخیل کی فراوانی خیالات کے تنوع اور مضامین کے بیش بہا خزانے نے ان کی شاعری کو بہت وزنی بنادیا ہے لیکن جس چیز نے ان ساری خصوصیتوں کو جلادی ہے وہ ان کی آواز ہے جس میں تہذیب ہے' وزن ہے' ٹھہراؤ ہے۔

میں نے اس آواز کو مر مر کے پالا ہے فراقؔ
آج جس کی نرم لو ہے شمعِ محرابِ حیات

ooo

ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان کی آواز میں بے شمار خوبیاں سموئی ہوئی ہیں۔ پر عظمت شاعری کی وہ صنعت جسے ارسطو نے ''بلند سنجیدگی'' کا لقب دیا ہے فراقؔ کے یہاں بدرجہ اتم ملتی ہے زندگی سے دوچار ہونے کی

بے پایاں کوشش ہے۔ آزمائشوں کے مقابلے میں دلیرانہ اور سعید کشمکش ہے۔ آواز میں نہایت رس، حس ہے، خیر وبرکت ہے اور زندگی بخش تسلی ہے۔ فراقؔ کو ان باتوں کی اہمیت کا احساس بھی ہے۔ جبھی تو کہا ہے۔

شعر میں کچھ حس نہیں، آواز میں کچھ رس نہیں
ساز ِفطرت کی حیات افزالتوں کو چھین لو

ooo

مندرجہ ذیل شعر میں زندگی کے دھارے اور زیر دھارے اس لطافت سے پیدا کئے گئے ہیں کہ انسانیت آموز تاثرات جاگ اٹھے ہیں۔

پتے نہ دے تو یار کو ہمارے حال ِزار کے
کہ اے نگاہِ یار ہم بھی ہیں اسی دیار کے

ooo

میرؔ نے کہا تھا

وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

ooo

فراقؔ کے شعر میں اس حقیقت کا دوسرا پہلو اجاگر کیا گیا ہے۔ پردیس میں اجنبیوں کے بیچ میں برا حال برداشت ہو جاتا ہے لیکن اپنوں سے برا حال چھپایا جاتا ہے۔ نگاہِ یار برا حال دیکھ رہی ہے لیکن یار خود اپنے کیف حسن سے سرشار ہے۔ شاعر نگاہِ یار سے کہتا ہے کہ مست ناز معشوق کو چونکا کر متوجہ نہ کر دینا۔

☆☆☆

فراق کی شاعری

عزیز احمد

۲۹ء کی بات ہے رمضان کی ایک شام کو میں فراق کے یہاں بیٹھا تھا۔ افطار کر کے نشست جمی ہوئی تھی۔ میرے علاوہ مکین احسن کلیم، مجروح اور حسن فراز وغیرہ بھی تھے۔ شعر وشاعری کا دور چل رہا تھا، فراق شعر سنا رہے تھے۔ کسی کی زبان سے نکلا، فراق صاحب! اسی شعر کو میں نے رسالے میں پڑھا تھا تو اتنا لطف نہیں آیا تھا۔ آپ کی زبانی سن کر ایسا معلوم ہو رہا ہے جیسے اس کے بیان میں دو عالم کی وسعتیں سمٹ آئی ہوں، دوسرے صاحب بولے، اصل میں فراق صاحب کے اشعار مبہم ہوتے ہیں۔ زبانی سناتے وقت چونکہ فراق تشریح کرتے جاتے ہیں اس لئے انہیں سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے اور لطف آتا ہے۔ میں نے ان کی رائے سے اختلاف کیا۔ میں نے کہا، اس میں تو شک نہیں کہ فراق کے ہاں ابہام ہے لیکن یہ ابہام ان کی شاعری میں حسن کی صورت اختیار کر چکا ہے۔ وہ دراصل کسی چیز کو پورے طور پر بیان کرنے کے بجائے اس کے خدو خال کا ایک دھندلا سا خاکہ کھینچ دیتے ہیں۔ تحت الشعور کے تجزیے میں اس کے بغیر چارہ بھی نہیں رہا۔ ان کی زبان سے شعر سن کر لطف اندوز ہونے کا مسئلہ تو اس کی وجہ صاف ہے۔ چونکہ ان کے اشعار خود ان کے دلی جذبات کے آئینہ دار ہوتے ہیں اس لئے ان کا لہجہ شعر کی اصل روح کو پہچاننے میں مدد دیتا ہے۔ اس کے علاوہ الفاظ میں جو نقوش اچھی طرح اجاگر نہیں کئے جاتے وہ ان کے بشرے، اسلوب بیان اور آنکھوں کے اظہار سے نمایاں ہو جاتے ہیں اور الفاظ کی موسیقیت جو صفحہ قرطاس پر سوئی ہوتی ہے زبانی پڑھنے سے بیدار ہو جاتی ہے۔

فراق صاحب نے میری رائے سے اتفاق کیا اور بولے کہ دراصل میرے اشعار کو سمجھنے کیلئے میرے

ذہنی پس منظر سے واقفیت ضروری ہے۔ اپنے اس بیان کی تصدیق میں انہوں نے یہ رباعی پڑھی۔

غفلت کا حجاب کوہ و صحرا سے اٹھا
پردہ فطرت کے روئے زیبا سے اٹھا
پوچھنے کا کس قدر سہانا ہے سماں
پچھلے کو فراق کون دنیا سے اٹھا

ooo

اور بتایا کہ ان کے والد کی وفات دہرہ دون میں علی الصباح ہوئی۔ غم اور بربادی کا پہاڑ سارے گھرانے پر ٹوٹ پڑا لیکن جس کوٹھی میں وہ مرے تھے وہ کوٹھی اور ساری فضا اس دن بڑی سہانی معلوم ہونے لگی۔ فراقؔ کی والدہ نے روتے روتے کہا' بیٹا تمہارے باپ کتنے نرچھل (معصوم و بے کینہ یعنی چھل کپٹ سے پاک) آدمی تھے۔ دیکھو آج یہ جگہ کتنی سہانی معصوم ہو رہی ہے۔ پاک دل آدمی جہاں مرتا ہے وہ جگہ منحوس نہیں معلوم ہوتی۔ اپنی والدہ کی اس بات کو فراقؔ نے مندرجہ بالا رباعی میں بیان کیا ہے ہے۔ اس واقعہ کے علم کے بغیر فراقؔ کی اس رباعی کے مفہوم لہجے اور احساسات سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔

فراقؔ کی شاعری پر عام طور پر ابہام کا الزام لگایا جاتا ہے۔ ایک نقاد نے تو اسی حسن کو پختگی اور تحلیل و ہضم کی کمی سے تعبیر کیا ہے۔ فراقؔ کے کلام کی اصل روح کو پہچانے بغیر اس قسم کے اعتراضات چونکہ عام ہو رہے ہیں اس لئے میں ان صفحات میں فراقؔ کی شاعری کی بعض نمایاں اور امتیازی خصوصیات سے بحث کروں گا۔

سب سے پہلے یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ فراقؔ کی شاعری گو وقت کی شاعری ہے' زمانے کی شاعری ہے اور اپنے عہد کی شاعری ہے لیکن بہ ایں ہمہ ان کا نوے فیصدی کلام عشقیہ ہے۔ رومان و محبت کے جذبات ابدی ہیں اور مختلف زاویوں سے دیکھنے سے ان کے مختلف پہلو نکل سکتے ہیں۔ عشقیہ شاعری غم کی بھی ہو سکتی ہے اور خوشی کی بھی' واردات کی بھی اور معاملہ بندی کی بھی۔ لیکن فراقؔ کی عشقیہ شاعری ان احساسات سے جدا خالص کیفیت کی شاعری ہے۔ یہ تصوف جھگڑوں اور معرفت کے جھمیلوں سے بے نیاز خالص جنس اور اسرار جنس کی عکاسی کرتی ہے لیکن فراقؔ کے یہاں جنس محض بقائے نسل کا آلہ نہیں ہے۔ جنسی احساس ادنیٰ حیوانات میں بھی ہوتا ہے۔ پھر انسان اور حیوان میں فرق ہی کیا رہا۔ انسان میں جنس شعور کو

ترقی دینے‘ اس کی نشو ونما کرنے اور مسلسل طور پر بہتر انسانی نسل کی پیدائش کی کوشش کا آلہ ہے۔ بلکہ فراق کا تو یہ خیال ہے کہ اگر کسی شریف نیک اور پر خلوص آدمی کا عشق امرد پرستانہ ہے تو بھی وہ تعمیر شخصیت میں بہت مدد دے سکتا ہے۔ عشق کی بیزاریاں اور آزمائشیں انسان کے جذبات کی تربیت کر سکتی ہیں اور ان جذبات میں انسانیت اور تبدریج لطافت پیدا کر سکتی ہیں۔ شاعری کے ذریعہ جو جنسی ارتقاع ہوگا وہ لازمی طور پر پائیدار اور آسودگی بخش ہوگا۔ یہ شعر ملاحظہ ہو

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

oOo

نرمی گھلاوٹ‘ مانوسیت‘ رمزیت اور تجربہ کی فراوانی نے فراق کی عشقیہ شاعری میں جان ڈال دی ہے لیکن جو چیز ان ساری خصوصیات کو جلا دیتی ہے وہ ان کے لہجے کی ”زیر غنائی“ (Sub-Lyrical) صفت ہے۔ رس اور لوچ کے امتزاج سے جذبات کی لطافت‘ الفاظ کی دلکشی اور نغمگی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور ان کی آواز دوسری دنیا سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ گو اس سے کوئی اجنبیت نہیں محسوس کرتے ۔

میں ہوں‘ دل ہے‘ تنہائی ہے
تم بھی جو ہوتے اچھا ہوتا
تھرتھری سی ہے آسمانوں میں
زور کتنا ہے ناتوانوں میں

ooo

چپکے چپکے اٹھ رہے ہیں مدھ بھرے سینوں میں درد
دھیمے دھیمے چل رہی ہیں عشق کی پروائیاں
پوچھ مت کیفیتیں ان کی نہ پوچھ ان کا شمار
چلتی پھرتی ہیں مرے سینے میں جو پرچھائیاں
دیکھ اب عالم یہ ہے حسن خمار آلود پر
پچھلے کو لیتی ہو جیسے کائنات انگڑائیاں

ان اشعار میں کسک ہے لیکن زندگی سے لبریز، درد ہے لیکن درماں کی کرن سے منور، سوز ہے لیکن تسلی آمیز۔ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے فراقؔ لہجے کو شاعری میں سب سے ضروری چیز سمجھتے ہیں اور یہ ٹھیک بھی ہے۔ لہجے ہی میں شاعر کی شخصیت چھپی ہوئی ہوتی ہے۔اور شخصیت کا صحیح اظہار شاعری میں جان ڈال دیتا ہے۔ شاعر کو تو زخم ہی کا مرہم بنانا ہوتا ہے۔پھر وہ کیا کرے؟۔اگر درد بھری آواز میں سکون نہیں تو وہ نغمہ کہاں رہ گئی، وہ تو چیخ ہوگی۔اگر شاعر دکھ کے، درد کے احساس کو کم کئے بغیر شعر میں نرمی اور محبت سمو سکے تو اس میں قوت شفا آجاتی ہے اور یہی چیز فراقؔ کی شاعری کو عظمت بخشتی ہے۔

یوں ہی فراقؔ نے عمر بسر کی
کچھ غمِ جاناں کچھ غمِ دوراں

کچھ گراں ہو چلا ہے بارِ نشاط
آج دُکھتے ہیں حسن کے شانے

اک فسوں ساماں نگاہ آشنا کی دیر تھی
اس بھری محفل میں ہم تنہا نظر آنے لگے

تھی یوں تو شام ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اُٹھا فراقؔ کہ میں مسکرایا

اب دور ِآسماں ہے نہ دورِ حیات ہے
اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

کہاں ہر ایک سے بار نشاط اٹھتا ہے
بلائیں یہ بھی محبت کے سر گئی ہوں گی

ooo

لیکن فراقؔ کے یہاں محبت اور عشق کا صرف جنسی پہلو نہیں اجاگر ہوتا بلکہ وہ حسن، عشق، محبت، جنون اور حیات کے الفاظ کو اشارتی معنوں میں بھی استعمال کرتے ہیں۔اور موقعوں پر عام طور پر فراقؔ حسن وعشق سے وہ شعوری یا جذباتی قوانین اور تاثرات مراد لیتے ہیں جو انسانیت کی تعمیر کر رہے ہیں۔اگر شعر کا لہجہ مفکر

انہ ہوتا ہے تو کبھی کبھی عشق اور غم کے الفاظ حیات آئین (Life Force) اور زندگی کی مرکزی اکساہٹ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

حیاتِ عشق کے ہاتھوں ابھی حیات نہیں
غم وخوشی کے لئے آدمی کی ذات نہیں

ooo

یعنی عشق کے ذریعہ ابھی ارتقاء کی وہ منزل نہیں آئی کہ انسان غم وخوشی سے بلند ہوکر خالص زندگی بن جائے یا آزاد شخصیت یا خالص مفکر کی خصوصیات پیدا کرلے۔

ابھی تو اے غمِ پنہاں جہاں بدلا ہے
ابھی کچھ اور زمانے کے کام آئے جا

ooo

عشق کو درد کی روحانیت کہا گیا ہے۔ زندہ کو مردہ یا میکانکی ہونے سے روکنے والی تمنا طاقت عشق ہے۔ فراقؔ کے بعض اشعار میں عشق کا لفظ اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے اور انسانی نشو ونما یا ارتقاء کی طرف اشارہ کررہا ہے۔

جن کی تعمیر عشق کرتا ہے
کون رہتا ہے ان مکانوں میں
بہتا پانی رمتا جوگی
عشق بھی منزل چھوڑ رہا ہے

ooo

دبدھا پیدا کردے دلوں میں ایمانوں کو دے ٹکرانے
بات وہ کہہ اے عشق کہ سن کر سب قائل ہوں کوئی نہ مانے

ooo

مندرجہ ذیل شعر میں دیکھئے، زندگی کس طرح امڈی آرہی ہے جیسے اُبلی پڑتی ہو۔

آج تو کفرِ عشق چونک اٹھا
آج تو بول اٹھے ہیں بت خانے

000

دوسرے مصرعے میں 'بول اٹھے بت خانے' کا فقرہ نہایت بلیغ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پورا عالم مجاز و عالم محسوس زندگی سے لبریز ہو گیا ہے۔ اس میں کتنی لپک ہے' کتنی لہلہاہٹ ہے! انسان کے لئے کس قدر سواگت اور تپاک ہے! اسی خیال کو فراق نے یوں کہا ہے۔

رُکی رُکی سی شبِ مرگ ختم پر آئی
وہ پو پھٹی وہ نئی زندگی نظر آئی

000

عشق کے بعد فراق کے یہاں جو زبردست جذبہ کارفرما نظر آتا ہے وہ فطرت اور مناظر فطرت سے شیفتگی ہے۔ کسی نے ایک دفعہ مجھ سے کہا تھا کہ فراق کی شاعری ماحول اور تھرتھراہٹ کی شاعری ہے۔ ماحول اور اس کی وسعتوں کو روز ہی سب دیکھتے ہیں لیکن فراق اوروں کی طرح دیکھتے ہوئے انہیں بیان کرنے یا ان کی طرف اشارہ کرنے میں' مزاج کے تاثرات کا کامیاب اظہار کر دیتے ہیں۔ ہمیں ان کے اشعار اس لئے پسند آتے ہیں کہ ان کا مزاج بیک وقت انفرادی بھی ہے اور عالمگیر بھی۔ چند امور میں فراق کی طبیعت اور ان کا تخیل غیر معمولی حد تک حساس ہے ان کے اشعار میں دیکھیئے تو یہ مناظر بیک وقت مانوس بھی نظر آتے ہیں اور پُر رمز بھی۔ ان میں مادیت کے ساتھ ساتھ ایک طہارت اور روحانیت بھی جھلکتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے فراق کے نزدیک ان کی مادیت طاہر اور روحانی ہے۔ وہ اپنے اشعار میں جب آسمان' ستاروں' ہواؤں اور فضاؤں کا ذکر کرتے ہیں تو لہجے میں معصومیت' نرمی' سپردگی' ہم آہنگی' شیفتگی اور فریفتگی سی پیدا ہو جاتی ہے۔

یہ نکہتوں کی نرم روی' یہ ہوا' یہ رات
یاد آرہے ہیں عشق کے ٹوٹے تعلقات
ہم اہل انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی' غم تھا ترا' ڈھل چکی تھی رات

یہ رات آگ لگا دے کہیں نہ دنیا میں
یہ چاندنی ' یہ ہوائیں ' یہ ماہتاب کی آنچ
یہ نرم نرم ہوا جھلملا رہے ہیں چراغ
ترے خیال کی خوشبو سے بس رہے ہیں دماغ
کاش کہ جھٹپٹے میں یوں تیرا خیال دل پہ چھائے
جیسے جبینِ چرخ پر کوئی ستارہ مسکرائے
حسن بھی تھا اداس اداس شام بھی تھی دھواں دھواں
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

ooo

ان اشعار کے حسن کا دارومدار تین باتوں پر ہے۔ لہجہ' صوتی اثر اور فضا۔ اس کے علاوہ جس چیز کا ذکر ہے مثلاً رات' فضا' ستارے وغیرہ' ان کے لئے جو مخصوص الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ ان کی لے اور آہنگ کا شعر کی مجموعی موسیقیت پر بڑا اثر پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اس شعر کے مفہوم سے اس قدر لطف اندوز نہیں ہوتے جتنا سماعی تخیل یا اندرونی کان سے سن کر ہوتے ہیں۔

چونکہ فراقؔ کے ذہنی منظر کی تہذیب و تربیت میں ہندو کلچر اور ہند کی روایات کو بہت دخل ہے۔ اس لئے ان کے یہاں ایک قسم کی فطرت پرستی پیدا ہوگئی ہے۔ ان کے دل و دماغ میں فطرت کے متعلق (اسے خدا کا جلوہ بتائے بغیر) اسی طہارت کا احساس ملتا ہے جس کا ذکر وید یا ہندومت کی دوسری قدیم کتابوں میں آیا ہے سنسکرت کا ڈرامانویس اور شاعر تھا' میں گزرا ہے۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے۔

رات کے آخری لمحے میں جلتے ہوئے دیپک
گہری نیند میں ڈوبے ہوئے معلوم ہوتے ہیں

ooo

فراقؔ کا شعر۔

دلوں میں داغِ محبت کا اب یہ عالم ہے
کہ جیسے نیند میں ڈوبے ہوں پچھلی رات کے چراغ

000

خیالات کی ہم آہنگی شاید تمدنی پس منظر کی یکسانیت کا نتیجہ ہے۔ فراقؔ کے یہاں نیچر کے ذکر میں جو گھلاوٹ اور نرمی ملتی ہے وہ ہندی اور سنسکرت کے اثر کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔

تھکے تھکے سے یہ تارے تھکی تھکی سی یہ رات
نرم فضا کی کروٹیں دل کو دکھا کے رہ گئیں

000

گداز انجم میں اک درماندگی کا کیف عالم میں
فراق ایسی کہاں ہے شامِ غم سب کے مقدر میں
حسن کی صباحت کو کیا بتایئے جیسے
چاندنی مناظر پر پچھلی رات ڈھلتی ہے

000

ان اشعار میں نیچر، حیات انسانی اور حسن و عشق کے تاثرات کے لئے محض ایک حسین منظر نہیں ہے بلکہ پس منظر ہوتے ہوئے بھی وہ حیاتِ انسانی کا جزو ہے۔ ہندو قوم کے لئے عناصر مٹی، پانی، ہوا اور آکاش بذات و بصفات پاک اور طاہر چیزیں ہیں اور حیات سے ہم آہنگ، بلکہ جزو حیات۔ یہی روحانی کفر (یا فطرت پرستی) ہندو فطرت پرستی کو سامی نظریئے اور رومن، یونانی اور مصری اقوام کی فطرت پرستی سے متاثر کرتی ہے۔ یہ روحانی کفر فراقؔ کے اس شعر میں ملے گا۔

سر اٹھا ہاں سجدۂ دیر و حرم سے سر اٹھا
وہ جھلکتی ہے افق پر آستان کائنات

000

جیسا کہ میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا فراقؔ کی نوے فیصدی شاعری عشقیہ ہے لیکن وہ سطحیت اور بیمار تخیل سے پاک ہیں۔ مانوسیت، رمزیت، حیرت کی فراوانی اور محدود کو لامحدود کرنے کی صلاحیت کی بدولت ان کی شاعری پر غم اور ناکامی کا غلبہ نہیں ہونے پایا۔ اور اس میں سہاروں اور تسلی کی روح پیدا ہوگئی۔ غم کی شاعری بھی اعلیٰ ہو سکتی ہے، بشرطیکہ اس میں آفاق اور کائنات کا سوز و گداز پیدا ہو جائے۔ اردو

کے موجودہ غزل گو شعرا میں یہ آفاقیت شاذ ہی ملتی ہے۔ صرف فراقؔ کے یہاں اس کی طرف کچھ اشارے مل جاتے ہیں۔ ان کے اشعار کے لہجے میں، تلاطم میں، ٹھہراؤ میں، نرمی میں اور زندگی کی بھیتری رگوں کو چھیڑنے سے جو آواز نکلتی ہے اس آواز میں یہ آفاقیت جاگتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ورجلؔ نے کہا تھا۔

The Sense of Tears in Things Human

اب فراقؔ کا یہ شعر دیکھئے۔

کفن ہے آنسوؤں کا دکھ کی ماری کائنات پر
حیات کیا انہیں حقیقتوں سے ہونا باخبر

ooo

لہجے کی حلاوت اور آواز کے تال وسم میں گہرے ایمان کی جھنکار نے شعر کو دل کی واردات سے زیادہ پیمبرانہ قول کا نمونہ بنا دیا ہے۔

بعض لوگ فراقؔ کو قنوطی شاعروں میں شمار کرتے ہیں۔ حالانکہ فراقؔ نہ زندگی سے بیزار ہیں نہ دنیا سے۔ ان کی نظر میں زندگی بھی اچھی چیز ہے اور دنیا بھی۔ اس لئے نہیں کہ وہ خدا کا جلوہ ہے بلکہ اس لئے کہ اس سے مادیت کی بو آتی ہے۔ فراقؔ کو مٹی ہی میں جنت کی خوشبو محسوس ہوتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ کسی جنت کی ہوائیں دنیا کی ہواؤں سے پاک نہیں ہوسکتیں۔ مادی دنیا حیات انسانی کی بہترین جنت ہے۔ دنیا بہترین گھر ہے۔ مادے اور اس مادی دنیا کو وہ انسان کے لئے آغوش مادر تصور کرتے ہیں اور اس مادی دنیا کے امکانات کو لامحدود خیال کرتے ہیں۔

جو غور کرو تو خدا کیا ہے بس یہی دنیا
یہ اور بات ہے کہ دنیا ہے آدمی کے لئے
تجھے دکھائے اگر کوئی آنکھ والا ہو
کہ یہ زمین بھی چمکتا ستارہ ہے کہ نہیں
رہینِ اوجِ پستی کب ہوئیں معراج کی راہیں
فرشتوں کی زمین کیوں ہو بشر کا آسماں کیوں ہو

لیکن فراقؔ کے یہاں اس بات کی امید ملتی ہے کہ ممکن ہے حیات اور مادے کے تعلقات آج تک جیسے رہے اس سے لطیف تر اور نازک تر ہوتے جائیں اور انسانیت کبھی جنس سے بالاتر ہو جائے۔ خواہ خود فراقؔ

جنس سے بالاتر نہ ہوں لیکن ان شعروں میں جس انداز سے جنسی ارتفاع ملتا ہے اگر وہ ہماری قوت ارادی اور خواہش پر پوری طرح سے حاوی ہو جائے تو عین ممکن ہے جنسی احساس تبدیل ہو کر 'خالص فکر' بن جائے۔ جنس کی حساسی' لطافت اور رنگینیاں زندہ طور پر جزوِ شعور ہوتے ہوئے انسان کو جنس سے بلند لے جا سکتی ہیں لیکن انسان کی یہ ترقی اور تکمیل ابھی دور کی بات ہے۔ ہاں اگر شاعر خود آلودہ جنس ہوتا ہوا جنس کی مصوّری میں لطافتیں' گہرائیاں اور اخلاقی ارتقا کے عناصر بھرتا جائے تو یہ بڑی بھاری خدمت ہے۔ یوں تو انسانی ترقی میں احساس' تمنا' علم اور تخیل سب کی ترقی شامل ہے۔ زندگی کا مقصد تو ہمہ گیر بھرپور ارتقاء ہے۔ فراقؔ کے یہاں ان احساسات کا شعور ملتا ہے اور ان کی فنی تخلیقات میں ان تصورات سے بیگانگی نظر نہیں آتی۔

ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں وہ انسانی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گا۔ آج کل کائنات اور زندگی کا وہ ڈراما کھیلا جا رہا ہے جس نے تاریخ انسانی کو دبدہے میں ڈال دیا ہے' زندگی نت نئی صورتوں میں ڈھل رہی ہے' دماغوں میں نئے نئے احساسات اور خیالات جنم لے رہیں اور انسانیت ہر لمحہ ایک بہتر نظام کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ زندگی کی قدریں اتنی تیزی سے بدلنے لگی ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کسی چیز کو استحکام و دوام نہیں ہے۔ جیسے ہر ان بدلتی ہوئی کائنات وقت پر نہ ٹھہرنے والے دھارے کے اوپر بہتے بہتے ایسی رفتار اختیار کر لے گی' ہر لمحہ ایک نیا منظر سامنے آئے گا۔ اپنے عہد کا پرتو ہونے کے لحاظ سے دور حاضر کی شاعری میں اس بیم ورجا کی کیفیت کی مصوری لازمی ہے۔ فراقؔ کے یہاں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں جن میں اس احساس کی عکاسی کی گئی ہے اور آج جب کہ بہت سے شاعر صرف جگالی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فراقؔ نے صدیوں کے تجربات کو ہضم کر لیا ہے۔

دور فلک کچھ رُکا رُکا سا
قافلہ کچھ ٹھہرا ٹھہرا سا

ooo

پھر باوجود مٹا دینے والی آزمائشوں اور تھکاوٹوں کے ان کا ہمت نہ ہارنا۔

آج بھی قافلۂ عشق رواں ہے کہ جو تھا
وہی میل اور وہی سنگِ نشاں ہے کہ جو تھا
آج بھی عشق لٹاتا دل وجاں ہے کہ جو تھا
آج بھی حسن وہی جنسِ گراں ہے کہ جو تھا

ooo

میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ فراقؔ کے یہاں اکثر حسن و عشق کے الفاظ اشاریت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ یہاں حسن سے مراد خواہ حسن انسانی ہو یا مقصد حیات۔ بہر حال اس میں شک نہیں کہ ابدی جستجو کی نہایت اعلیٰ تصویر پیش کی گئی ہے۔ اور اشعار دیکھئے۔

جھپک رہی ہیں زمان و مکان کی بھی آنکھیں
مگر ہے قافلہ آمادہ سفر پھر بھی!
منزلیں گرد کی مانند اُڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہاں گزراں ہے کہ جو تھا
زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
وہ رات ہے کوئی ذرہ بھی محوخواب نہیں
دیکھ رفتارِ انقلاب فراقؔ
کتنی آہستہ اور کتنی تیز!

ooo

کہیں کہیں فراق کے یہاں واقعات حاضرہ کی طرف بھی اشارے مل جات یہ مینار اس قدر خوشنما تھا کہ اقبالؔ خود اس کو منہدم نہ کر سکے۔ قومی شاعری ان دو انواع پر مشتمل ہے وہ ہندوستان میں اتحاد کی تقین کرتی ہے اور آزادی کی دعوت دیتی ہے۔ چکبستؔ نے ایسی شاعری بہت کی مگر اس قسم کی نظموں میں شاید ہی کوئی ہو جو بہت بلند معیار کی ہو۔

تیسری قسم اسلامی یا ملی شاعری ہے۔ جس کے قائد اعظم اقبالؔ تھے اور ان کی اس طرح کی شاعری پر اور ان پر اس قدر لکھا جا چکا ہے کہ یہاں کچھ اور لکھنا باعث طوالت ہوگا۔

قومی شاعری اور قومی تحریکات کا اثر یہ بھی ہوا کہ ہندوستانی موضوعات پر بھاشا کی چاشنی کے ساتھ نظمیں لکھی گئیں۔ سرورؔ جہاں آبادی کی نظم ''لکشمی جی'' میں زبان کی چاشنی کے ساتھ مذہبی عقیدت کا حسن ہے۔ عظمت اللہ خان مرحوم کی ہندی آمیز شاعری نے اردو میں خاص شہرت اور مقبولیت حاصل کی ہے اور بعض نظمیں بہت خوب ہیں۔ ''مجھے پیت کایاں کوئی پھل نہ ملا'' مجموعی طور پر بہت کامیاب نظم ہے۔

جذبات، ماحول، درد، اثر زبان، اسلوب سب کا ہندوستان کے ماحول سے تعلق ہے۔ ''پیت کی ماری ستی شاعرہ روپامتی'' میں موضوع کی طرح گنگا جمنی لطف ہے۔ ترک اور ہند کے میل کی خصوصیات نظم کے اسلوب میں بھی ملحوظ رکھی گئی ہیں۔ اس کی نظموں میں ہاشمی فرید آبادی کی کالی ناگن بہت دلچسپ ہے۔ ناگن قدیم آرائی ہندوستانی اور یونانی افسانوں کی ناگن کی طرح عورت بھی ہے اور سانپ بھی۔ یہ ناگن یورپ کے انیسویں صدی کے رومانوی ادب میں بار بار نظر آتی ہے۔ کیٹس کی لامیا Lamia اسی شاعر اور یورپ کے عام رومانی ادب کی محبوبہ طناز و بے رحم A Bell Dame Sans Merci کی رشتے کی بہن ہے۔ اسی طرح ہاشمی صاحب کی ناگن بوقت واحد ناگن بھی ہے اور عورت بھی:

یا ہے وہ امنگ جوانی کی اور باہیں پھیلی ترتی ہے
یا موج ہے بہتے پانی کی اور اِملی گہلی پھرتی ہے
کچھ شرم ہے کچھ خود آرائی ہے نشۂ مے کی انگڑائی
بن بن البیلی پھرتی ہے اٹھ اٹھ متوالی گرتی ہے

oOo

میں اس تمہید کی ابتدا میں لکھ چکا ہوں کہ اس صدی میں دنیا سمٹ کر بلحاظ تمدن، علوم و فنون، ادب ایک ہوتی جارہی ہے۔ اس لئے اردو شاعری کو اس صدی کی دنیا بھر کی شاعری کا جزو سمجھنا چاہئے۔ لیکن اس پر بھی جہاں تک زبان، زبان کے سانچوں، ترکیبوں، تشبیہوں، استعاروں، خیالات، جذبات، محاکات کا تعلق ہے، ماضی اور حال کے درمیان موہوم سا خطِ فاصل بھی کھینچنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ ہر دور میں ہر زبان وادب میں دو گونہ عمل ہوتا رہتا ہے۔ باہر سے تحریکیں آتی ہیں اور زبان وادب کا جزو بنتی ہیں۔ اسی طرح اس زبان وادب کی رسوم و روایات میں بھی ارتقا ہوتا جاتا ہے۔ کبھی محسوس، کبھی نیم محسوس، کبھی نامحسوس طور پر پرانی روایات جدید نظم میں برابر گھر کر لیتی ہیں۔ بعض بعض شاعروں کے کلام میں یہ روایات اگر ان کا تعلق ملک سے اور اہل ملک یا کسی فرد کے سچے جذبات سے ہو تو بیرونی اثرات کا مقابلہ کرتی ہیں۔ اس مجموعے میں اس قسم کا بہترین نمونہ شوق کی ''عالم خیال'' کا انتخاب ہے۔ اس نظم میں اگر کوئی چیز جدید ہے تو اس کی حقیقت نگاری جس میں ایک ہندوستانی عورت کے سچے جذبات کا تجزیہ اردو شاعری میں بے مثل ہے۔ شوق کی صناعانہ صلاحیت کی تعمیر میں مغربی ادب کے اثرات کا ضرور ہاتھ تھا۔ ''قاسم وزہرہ'' رومیو

اور جولیٹ کا چربہ ہے لیکن جب نقل سے گزر کر انہوں نے حقیقت کو ادا کیا تو ان کی شاعری کچھ سے کچھ ہو گئی۔

دو طویل نظمیں اس صدی کی اردو شاعری کے لئے باعث فخر ہیں۔ان میں سے ایک "جوگی اور ناظر" بہت مشہور ہے۔ منظر کشی، الفاظ، نیم مصرعوں اور مصرعوں کی مناسبت اور ان کے باہمی جوڑ، ترکیبوں اور تشبیہوں اور دیسی رنگ میں ۔۔ مادی اور روحانی زندگی کے باہم فرق کا مرقع ۔۔ یہ سب چیزیں اس نادر اور بے عیب طور پر اس نظم میں جمع ہوگئی ہیں کہ یہی ایک نظم اپنے شاعر کے نام کو ہمیشہ اردو میں زندہ رکھے گی ۔دوسری نظم گرے کے مشہور نوحے کا آزاد ترجمہ ہے جو طباطبائی مرحوم نے کیا ہے۔ترجمے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ترجمہ معلوم نہیں ہوتا۔ مغربی تشبیہوں کی جگہ مشرقی تشبیہیں، مغربی روایاتِ شاعرانہ کی جگہ مشرقی روایاتِ شاعرانہ اس خوبی سے استعمال کی گئی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ ہر بند کا ترجمہ اس قدر صحیح اور جامع طور پر ہوا ہے کہ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے اس سے بہتر ہوسکنا ناممکن تھا۔

oOo

فراق کی نظمیں

عزیز احمد

فراق گورکھپوری کے مجموعہ نظم ''روح کائنات'' کو پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ اتنی جدت شاید سوائے فیض اور راشد کے کسی اور نئے شاعر کے یہاں نہیں اور یہ جدت فراق کے یہاں اور زیادہ ممتاز اس وجہ سے ہے کہ ان کی نظم کی ٹکنیک ایک دو نظموں کے سوا وہی پرانی ہے۔ اسلوب وہی غزلیت' اشاریت اور نظم تکرار کا ہے۔ جس سے ہم جوش' سلیم' اصغر اور جگر وغیرہ کی وجہ سے کافی روشناس ہو چکے ہیں۔ پھر بھی فراق کی نظموں میں کچھ اس نوع کی جدت ہے جو گزشتہ دور کے ان بڑے بڑے شعرا میں سے کسی کے یہاں نظر نہیں آتی ۔ یہ جدت زیادہ طرز احساس کی ہے۔ جس کی وجہ سے پرانے سانچوں کے اندر ہی طرز بیان انوکھے طور پر متاثر ہوا ہے۔ شاعر کے تجربے میں بڑی جذباتی تڑپ ہے۔ جس کو وہ بڑے کمال سے اشعار میں بجنسہ منتقل کر دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ یہ جذباتی تڑپ روایاتی نہیں اس لئے فراق کی شاعری کا سلسلہ تڑپ کی حد تک اور جسمانی عشق کی خصوصیات کی حد تک اگر کسی سے ملتا ہے تو مومن سے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جا بجا کے یہاں عشق کی وہ پاکیزہ جدانیت بھی مل جاتی ہے جو اصغر کی شاعری کی خصوصیت تھی یا جسم وملبوس کی رنگینی اور خوشبو کی وہ جھلک بھی نظر آجاتی ہے جو حسرت سے پہلے اردو شاعری میں قریب قریب مفقود تھی لیکن مجموعی طور پر ان کی شاعری میں کچھ زمانے کی رو' کچھ تحریک انقلاب اور کچھ ان کی اپنی افتاد طبیعت کی وجہ سے ایک ایسی انفرادیت ہے۔ جس کو کسی ''سلسلے'' میں پرویا نہیں جا سکتا۔

ابتدائی نظموں میں کچھ ترجمے ہیں' کچھ انگریزی نظموں یا اشعار سے متاثر نظمیں ہیں۔ ہر اثر کا باقاعدہ اعتراف کیا گیا ہے لیکن ان متاثر نظموں میں بھی ان کی اردو شاعری اپنے لئے نئے راستے اور نئے پیمانے

تلاش کر لیتی ہے۔ چنانچہ ایک نظم ترانہ عشق ہے۔ جو ایک ہندی گیت کے زیر اثر لکھی گئی ہے۔ اُس میں:

بجلی چمکے کالی گھٹا میں
جام میں آتشِ سرد
چمکے راکھ جوگی کی جٹا میں
مجھ میں تیرا درد

ooo

یا ترانہ ''خزاں'' میں جو اقبالؔ اور شیلے دونوں کے اثر سے منسوب ہے۔ یہ بند:

غنچہ کو چمن میں جو چٹکنا ہو چٹک لے
جس رنگ کو گلشن میں چمکنا ہو چمک لے
گر حسنِ گلستاں کو دمکنا ہو دمک لے
کچھ دن کمر بادِ بہاری بھی لچک لے
اے بادِ خزاں' بادِ خزاں' بادِ خزاں چل
اے بادر خزاں چل

ooo

ایک نظم کا عنوان ہے ''کچھ غم جاناں' کچھ غم دوراں''۔ فراق کی شاعری کے موضوع کا خلاصہ یہی عنوان ہے۔ بحیثیت مجموعی غمِ جاناں زیادہ ہے اور غمِ دوراں کم۔ مگر ان دونوں میں کوئی حد فاصل نہیں۔ اس لئے غمِ عشق سے غم روزگار تک فراقؔ کو وہ مسلسل ہجرت نہیں کرنی پڑتی جو فیضؔ کی بہت سی نظموں کا موضوع ہے۔ فراقؔ کے یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں باہم دگر بہت ملے جلے ہیں۔ پہلے اردو شاعری کی روایت تھی کہ غمِ دوراں کو بھی جس سے زیادہ تر ذاتی روزگار مراد ہوتا تھا غمِ جاناں بنا کے بیان کرتے تھے۔ بقول اصغرؔ جو غم ہوا اُسے غم جاناں بنا دیا۔ فراقؔ نے اس روایت کو الٹ دیا ہے۔ ان کے یہاں غمِ جاناں خود بخود رنگ بدل کے غمِ دوراں بن جاتا ہے۔

چونکہ نظم کے عنوان میں غمِ جاناں' غمِ دوراں سے پہلے مذکور ہے اس لئے فراقؔ کی عام شاعری میں بھی اس کا ذکر پہلے ہونا چاہئے۔

ان کی عشقیہ شاعری کی محبوبہ ایک ہی ہے۔ اس کی وضاحت انہوں نے دیباچے میں کر دی ہے۔ یہ ان کی زندگی میں دیر کے بعد آئی۔ ان کی عشقیہ شاعری کا موضوع بدن ہے۔ ان کا جذبۂ عشق بدن کی ہر کیفیت کو ہر حس کے ذریعہ محسوس اور بیان کرتا ہے۔ بدن کی شاعری مومنؔ اور حسرتؔ کے یہاں بھی ہے لیکن فراقؔ کی بدن کی شاعری اور عاشقی میں کچھ ایسی والہانہ تڑپ ہے جو مومنؔ کے یہاں ہو تو ہو حسرتؔ کی بقول خود ''فاسقانہ شاعری'' میں بھی نہیں مثلاً ''انتساب'' ہی کے شعر:

وہ رنگین لہراتا دوشیزہ پیکر
شفق کی بوقت سحر کپکپاہٹ
جھلک روپ کی شبنمی پیرہن میں
ہزاروں چراغوں کی یہ جگمگاہٹ
وہ ہر آن انگڑائی آئی ہوئی سی
وہ ہر لحظہ کچھ جسم میں کسمساہٹ

ooo

بدن کے لئے جو تشبیہ بطور مبدل بطور محاکاتی تصویر کے بار بار آتی ہے وہ چمن ہے۔ جسم کی ہر ادا ہر پلک گلستان و چمن کی یاد دلاتی ہے اور اس موضوع بدن کے اکثر اچھے شعروں میں یہ ''چمنستانی'' تشبیہ کسی نہ کسی طرح موجود ہے۔

رگ رگ میں کسک ہے کہ اک آئی ہوئی انگڑائی
سینے کی جھلک ہے کہ لہکتا ہے گلستاں

ooo

خوشبو اور نرمی بھی چمن زاروں کی ہے۔

یہ کس کی مہکی سانسیں تازہ کر گئیں دماغ
شبوں کے راز شبنموں کی نرمیاں لئے ہوئے

ooo

اس میں کوئی شک نہیں کہ چمن کی تشبیہوں کے ساتھ عشق کی کوئی ایسی کیفیت بھی ہے جو خود ایک محاکاتی

کیفیت رکھتی ہے۔ جس کے لئے تشبیہ کی ضرورت نہیں جیسے اس شعر میں ''شبوں کے راز'' لیکن اس قسم کے زیادہ تر اشعار میں شاعر نے بدن اور چمن کو ایک ہی جذبۂ عشق کے ساتھ محسوس کیا ہے۔

لودے اٹھتا ہے پیرہن پوچھ نہ کچھ خوشبوئے بدن
لپٹیں یوں آتی ہیں جیسے موجیں مارے بوئے چمن
ساعدِ سیمیں میں وہ ڈلک ہے زریں کمر میں ایسی لچک ہے
جیسے لودیتا ہوا ہیرا ' جیسے جھونکا کھائے چمن

000

یا کبھی بطور تشبیہ کے نہیں بلکہ مجرّد جذبے کے طور پر۔

کبھی تو رکھ لے اٹھا کر چمن کلیجے میں اور
کبھی تو نکہتِ گُل سے بھی عشق تھرائے

000

محسوسات سے احساس عشق میں ایک حس کا کام کبھی کبھی دوسری حس انجام دے جاتی ہے۔

بھینی بھینی نگاہ کی خوشبو
مہکی مہکی ان آنکھوں کی باتیں

000

نباتی نمو اور معشوق کے جسمانی حسن کی زندگی میں ایک طرح کی مشابہت ہے:

نگاہِ شوخ ہے یا تھرتھراتا سازِ بہار
بدن کی لوچ ہے یا سانس لے رہا ہے چمن

نباتی حرکت اور جسمانی حرکت ایک دوسرے سے مشابہ ہیں جیسے:

لہلہاتا ہوا یہ قد یہ لہکتا جوبن
زلف سو مہکی ہوئی راتوں کا بن کیا کہنا

000

'چمنستانی' مشابہات کے سوا چاند کا حسن بھی بور مثال بطور کیفیت جسم نسوانی کی آئینہ داری کرتا ہے۔
چاند اور ستاروں کی چمک اور جسم کی جگمگاہٹ میں شاعر بڑی یکسانیت سی محسوس کرتا ہے۔

دھند لکے میں یہ جوت سیمیں بدن کی
ستاروں کی کرنوں کی یہ کپکپاہٹ

۔۔اور۔۔

نیلگوں شبنمی کپڑوں میں بدن کی یہ جوت
جیسے چھنتی ہو ستاروں کی کرن کیا کہنا

لیکن اس قسم کی تشبیہوں میں چندر کرن کا کہیں جواب نہیں۔

مدبھری آنکھ کی السائی نظر پچھلی رات
نیند میں ڈوبی ہوئی چندر کرن کیا کہنا

اور

جیسے گلوں پر چادر شبنم' ٹھنڈی شعاعیں پھوٹیں کم کم
سر سے قدم تک گورے بدن پر چاندنی راتوں کا جوبن
بل کھاتے ہوئے جسم پہ جیسے چھوٹ سی پڑتی ہو رہ رہ کر
یا لہروں پر چاندنی رات میں ناچ رہی ہے چندر کرن

ooo

بل کھاتے ہوئے جسم پر چاندنی کی سی چھوٹ کو انہوں نے ایک بار سے زیادہ دیکھا ہے:

لہراتے ہوئے جسم پہ اک چھوٹ سی پڑنا
موجوں سے کوئی چندر کرن کھیل رہی ہے

وہ بدن جس سے فراق کی محبت ہے محض ایک سراپا نہیں۔ اس کی گرمی لہو کی گرمی ہے اور یہی وجہ ہے کہ فراق کی عشقیہ شاعری گرم ہے۔ اس لہو کی وجہ سے حسن میں حرکت اور بجائے خود ایک تڑپ ہے' وہی تڑپ جو عشق میں ہوتی ہے۔

یہ انگ انگ میں زیر و بم ہے لہو کا

کہ سیال کوندوں کی ہے تلملاہٹ

یا زیادہ روایاتی انداز میں۔

ادائے حسن برق پاش، شعلہ زن، نظارہ سوز
فضائے حسن اودی اودی بجلیاں لئے ہوئے
پھر بھی بجلیاں اودی ہو ہی گئیں اسی طرح
جگمگ جگمگ تجھ سے راتیں برق مہندہ تیری باتیں
تو اک شعلۂ وادیٔ ایمن تو اک ساغرِ مرد افگن

ooo

بقول فیض ''حسن محبوب کا سیال تصور'' کبھی بجلی بن جاتا ہے تو کبھی فراق کے یہاں اس تصور میں محض شراب اور شعلے کی سی تھرتھراہٹ نظر آتی ہے۔ یہ حسن کی جلالی نہیں بلکہ جمالی حرکت ہے جیسے:

طرزِ خرام کیا بتائے راز نگاہ کیسے پائے
جیسے نسیم لڑکھڑائے، موجِ شراب تھر تھرائے
برقِ جمالِ یاریوں لہر پہ لہر لیتی ہے
دل کے کنول میں جس طرح شعلۂ عشق تھرتھرائے

ooo

بہر حال حسن کے اس بدنی احساس کو خود فراق نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

زِفرق تا بقدم حسن بولتا ہوا ساز
یہ زیر و بم ہے لہو کا کہ گا رہا ہے بدن

اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ فراق کی عشقیہ شاعری کو اس طرح آسانی سے فہرست مضامین میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ جا بجا شاعر کا کوئی خاص انفرادی تجربہ اس طرح کی شعر میں جھلک جاتا ہے کہ اس کی نظیر ڈھونڈنی مشکل ہے جیسے:

تجھے بھلائیں تو نیند آتے آتے رہ جائے
کوئی ادھوری کہانی سی جیسے کہہ جائے

۱۹۴۲ء کے معاشقے سے پہلے کی شاعری زیادہ تر روایاتی ہے لیکن طرز بیان انوکھا ہے اور اس میں بھی ہر جگہ جدّت اور اُپج ہے۔ کہیں اردو اور ہندی روایاتِ عشق کو مجتمع کر دیا گیا ہے، جیسے سخنہائے گفتنی و ناگفتنی میں۔

دیکھو اس بازی کا تال
حسن کی شہ ہے عشق کی چال
کون ہے اصل اور کون مثال
حسن و عشق میں فرق محال
کل تھا عشق کا قحطِ رجال
آج پڑا ہے حسن کا کال
دل کو آنکھوں آنکھوں میں تول
عشق کو باتوں باتوں میں ٹال
دل کی دھڑکن دے نہ سنائی
اتنا کان میں تیل نہ ڈال
تین قدم میں تینوں لوک
عشق کی ناپ کا پوچھ نہ حال
کوہِ طور تھا اک ٹھوکر ما
عشق کی اوبڑ کھابڑ چال

ان اشعار میں جو میں نے اس نظم سے چنے ہیں محض طرزِ بیان اور طرزِ ادا کی وجہ سے ایسی غیر معمولی جدت اور انوکھا پن معلوم ہوتا ہے کہ حیرت ہوتی ہے مگر موضوع کی حد تک یہ تصورات اردو اور ہندی شاعری کی میراث ہیں مثلاً اس نظم کا ایک شعر ہے۔

دل میں دل بھی پڑ جائے گا
پہلے آنکھ میں آنکھ تو ڈال

یہ مضمون اردو شاعری کی روایاتی زبان میں حسرت موہانی نے یوں ادا کیا۔

پہلے آنکھیں ہوئیں گرویدہ پھر آنکھوں کی طرح
چاہنے دل بھی لگا آپ کو دیکھا دیکھی

ooo

بعض نظموں میں فراقؔ کی غزلوں کی طرح ایسے بے مثل شعر ہیں جن میں دماغ احساس کے ساتھ ساتھ دل کا تجزیہ یا احتساب کرتا جاتا ہے جیسے:

آج ہر اہل سے تیری نظر کا ہے پیام
لے کے نشاطِ حسن کو درد میں ڈوب ڈوب جائے
عالمِ حسن و عشق کی کون وہ بات ہے جسے
بھولیں اگر تو یاد آئے یاد کریں تو بھول جائے

ooo

غمِ جاناں اور غمِ دوراں دونوں کا شعور فراقؔ کو تقریباً ایک ہی طرح کے جذبے سے ہوتا ہے' اس لئے انہیں ان میں سے ایک سرحد سے نکل کر دوسری سرحد میں داخل ہونے کے لئے اپنے ذہن کو اس قسم کے انقلاب سے دوچار کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی جو فیضؔ کے لئے ضروری ہے۔ حالیؔ کی غزل کی طرح ان کی نظم دودھاروں کی بیک وقت متحمل ہوسکتی ہے۔ عشق سے انقلاب تک وہ اس آسانی سے محض اس لئے پہنچ سکتے ہیں کہ ان کے خیال میں ان کا عشق بورژوا' جھوٹا اور متصوفانہ نہیں۔ انسان کا بدن انقلاب کے راستے میں حائل نہیں ہوسکتا۔ جس طرح صوفیا مجاز کے پردے میں حقیقت دیکھتے ہیں فراقؔ مجاز کے پردے میں انقلاب دیکھتے ہیں۔ اس لئے محبوبہ کی ہر ادا۔

ہر ادا گویا پیامِ زندگی دیتی ہوئی

ooo

اسی طرح ''شام عیادت'' میں آمد محبوب سے نئی دنیا کے آنے کا خواب دیکھتا ہے۔

مگر نہیں کچھ اور مصلحت تھی اس کے آنے میں
جمال و دیدار تھے نیا جہاں لئے ہوئے

اسی نئے جہاں میں آدمی بنیں گے آدمی
جبیں پہ شاہکار دہر کا نشاں لئے ہوئے

ooo

چلئے صاحب غمِ جاناں سے غمِ دوراں تک پہنچنے کا اس سے آسان راستہ اور کون سا ہو سکتا تھا۔ ادا کی طرح محبوبہ کی نگاہ کا پیغام بھی انقلابی ہے۔

یہ سب پیام اک نگاہ میں وہ آنکھ دے گئی
بیک نظر کہاں کہاں مجھے وہ آنکھ لے گئی

ooo

اس طرح عشق سے جو تجدید زندگی ہوئی وہ انسانیت کی تجدید زندگی کا سبق دیتی ہے مجاز بجائے آسمانی حقیقت کے انقلابی حقیقت کی طرف رہنمائی کرتا ہے، مجاز بنا حقیقت ایک نظم ہے۔

وہ نظموں کا عنوان ہے، ہم لوگ، ایک نظم کارواں کی ردیف، ہم میں ہے اور ایک اور نظم کی ردیف میں نے ہے لیکن ہم لوگ ہم ہیں، اور میں نے، میں مختلف قسم کے فراق گورکھپوری حاضر اور جمع متکلم کے فرائض انجام دے رہے ہیں۔ پہلی نظم کے ہم لوگ انقلابی صاحبان دماغ ہیں۔ ان کی تعمیر اردو غزل اور اقبال کے انسان کامل کے تصور کے ایک عجیب مجموعے سے ہوئی ہے۔ ان لوگوں کا عشق اور ان کی انقلاب پرستی دونوں قلندرانہ ہیں۔

صد فنا، صد بقا کی ہیں تصویر
عالمِ انتظار میں ہو لوگ
مثلِ نشتر اترتے جاتے ہیں
دل ہستی نگار ہیں ہم لوگ
جس میں تاروں کو نیند آجائے
وہ شب انتظار ہیں ہم لوگ
فخرِ ہستی میں عشقِ رسوا میں

حسن کے پردہ دار ہیں ہم لوگ
نعرہ زن صبح انقلاب کے ہیں
پچھلے سے ہوشیار ہیں ہم لوگ

دوسری 'ہم لوگ' والی نظم کے 'ہم لوگ' عاشق زیادہ ہیں اور قلندر اور انسان کامل کم۔ ان ''ہم لوگوں'' کی خصوصیات یہ ہیں:

کوئی سمجھ نہ سکے کوئی بے خبر نہ رہے
کچھ ایسی مصلحت کردگار ہیں ہم لوگ
ہمیں سے آنکھ لڑی حسن کی ہمیں سے جُھکی
وہ کشتہ مگر شرمسار ہیں ہم لوگ

ooo

ان ''ہم لوگوں'' سے لطیف انقلابی کنایات کا پیدا کرنا اور ہماری معاشرت کی مرگ انگیزی کی طرف اشارہ کرنا فراؔق ہی کا کام تھا۔

ہر ایک ہماری ادا ہے پیامِ خوابِ عدم
عروسِ مرگ کے بوس وکنار ہیں ہم لوگ
سوادِ شام ہیں پیراہنِ شبِ غم ہیں
وہ پوپھٹی کہ ادھر تار تار ہیں ہم لوگ

ooo

کارواں میں ہم انقلابی ہیں۔ ان انقلابیوں میں جلال اور جمال' زمینی اور آسمانی ہر فضا کی تسخیر کی صلاحیتیں ہیں:

نہ پایا جس کو دوزخ نے وہ کیفِ سوز پنہاں ہیں
جسے جنت ترستی ہے' وہ درد شادماں ہم ہیں
نہ جانے کیا سمجھ رکھا ہے ہم کو اہل دولت نے
دو عالم بک چکے ہیں جس پہ وہ جنس گراں ہم ہیں

ہمیں ہیں جان آبادی ہمیں ہیں شان بربادی
زمین ہم ہیں زمین پر آسمان پر آسمان ہم ہیں

ooo

'میں نے' میں' میں انسان کی وہ زبردست قوت ارادی ہے جس کی انقلابی تڑپ زبان اور مکان دونوں پر حاوی ہے۔

خبر بھی گردشِ ایام کی نہ تھی جن کو
انہیں بھی وقت قیامت نما دیئے میں نے

ooo

زماں اور مکان پر انسان کی دسترس کو ایک اور جگہ انہوں نے اس طرح بیان کیا ہے:

مٹا مٹا کے بناتے ہیں لوگ دنیا کو
بنابنا کے مٹاتے ہیں لوگ اے ساقی

ooo

اس طرح ارتقا بالضد کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن دو ایک جگہ فراقؔ صاحب تاریخ کا ایسا تصور پیش کرتے ہیں جسے ترقی پسند کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے یعنی نیتشے کا یہ تصور کہ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے جدلیت اور ارتقائے تخلیقی دونوں ایسے انقلاب کے قائل نہیں جس میں تاریخ اپنے آپ کو دہرائے مگر فراقؔ صاحب کا شعر ہے۔

دنیا کو انقلاب کی یاد آرہی ہے آج
تاریخ اپنے آپ کو دہرارہی ہے آج

ooo

یا ایک اور جگہ

داستاں اپنی ہی تاریخ نے دہرائی ہے
ہر خبر تجھ کو تو ہوتی بھی یہی آئی ہے

ooo

عام طور پر فراؔق انقلابی مضمون کو انفرادی جذبے میں ڈھال کے اس خلوص میں تہذیب ہے' وزن ہے' ٹھہراؤ ہے جیسے اس میں بے شمار خوشیاں سموئی ہوئی ہیں۔ اس میں کیفِ جنس ہے اور زندگی آمیز تسلی ہے۔

میں نے اس آواز کو مر مر کے پالا فراؔق
آج جس کی نرم لو ہے شمع محراب حیات

oOo

اور ان شعراء کو ان باتوں کی اہمیت کا احساس بھی ہے۔ جبھی تو کہا ہے کہ

شعر میں کچھ جَس نہیں آواز میں کچھ رس نہیں
سازِ فطرت کی حیات افزاگتو ں کر چھیں لو

oOo

نئی غزل کے چند پہلو

عزیز احمد

غزل ہمارے شعری ادب کا سب سے زیادہ گراں قدر سرمایہ ہے۔ شروع سے لے کر آج تک ہر دور میں غزل کا بنیادی موضوع کم وبیش ایک سارہا۔ اس لئے اس کی روایت کے سرمائے میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا اور آج یہ صنف ادب اور تمام اصناف سے زیادہ شاندار روایات کی حامل ہے۔ یہ کہنا غلط ہے کہ غزل نے وقت کے تقاضوں کا ساتھ نہیں دیا۔ ہر زمانے میں غزل اپنے عہد کے رجحانات اور تمدنی وسماجی تصورات کی آئینہ دار رہی۔ کوشش کی جائے تو غزل کے ذریعہ پچھلی کئی صدیوں کے سماجی ارتقاء کی تاریخ مرتب ہوسکتی ہے۔

اگر چہ غزل بعض ایسے ادوار سے گزری جب اس پر شدید رجعت پسندی کا الزام لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن تقریباً ہر دور میں ایسے غزل گو پیدا ہوئے جنہوں نے وقت کی نبض پر ہاتھ رکھا اور اس انداز کے ادب کی تخلیق کی جس کو آج کل کی اصطلاح میں ترقی پسند کہا جاتا ہے۔ اس طرح غزل ہمیشہ نئی رہی اور قطع نظر اس کے کہ ہر دور میں ایسے غزل گو پیدا ہوئے جنہوں نے فرسودہ اور پامال لکیروں کو پیٹا۔ غزل خود بطور صنف کبھی فرسودہ نہ ہوئی۔ اس لئے نئی اور پرانی غزل میں کوئی نمایاں حد فاصل قائم کرنا بہت مشکل ہے۔

اس مضمون میں نئی غزل سے ان ہمعصر شعراء کا کلام مراد ہے جنہوں نے پہلی جنگ عظیم کے بعد عالمگیر معاشی بحران اور اس کے اثرات کا مطالعہ کیا اور جو ڈارون، مارکس اور فرائیڈ کے تجربات ونظریات سے شعوری طور پر متاثر ہوئے اور انہیں اپنے افکار واحساسات میں سمو کر شعور اور ادراک کی نئی راہیں کھولنے کی کوشش کی۔ اس دور میں ایسے شعراء کی تعداد بہت کم ہے اور سوائے فراقؔ کے کوئی ایسا نہیں ہے جس کی

شاعری کو بحیثیت مجموعی کسی قدر فخر کے ساتھ پیش کیا جا سکے۔ لیکن متعدد شعراء کے ہاں جستہ جستہ اچھی غزلیں یا اچھے اشعار مل جاتے ہیں۔ حفیظؔ، ساغرؔ، اخترؔ شیرانی، عدمؔ، مجازؔ، جذبیؔ، فیضؔ، ادیبؔ، مجروحؔ، عبدالعزیز فطرتؔ اور مختارؔ صدیقی وغیرہ کے غزلیہ کلام کا انتخاب اس دور کے رجحانات کی اچھی ترجمانی کر سکتا ہے۔ میں غزل کی ان خصوصیات کا ذکر نہیں کروں گا جو نئی اور پرانی غزل میں مشترک ہیں بلکہ صرف ان پہلوؤں پر روشنی ڈالوں گا جو نئے غزل گو شعراء کا اپنا اضافہ ہیں۔

ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں وہ انسانی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گا۔ آج کل کائنات اور زندگی کا وہ ڈرامہ کھیلا جا رہا ہے جس نے تاریخ انسانی کو دبدھے میں ڈال دیا ہے۔ زندگی نت نئی صورتوں میں ڈھل رہی ہے۔ دماغوں میں نئے نئے احساسات اور خیالات جنم لے رہے ہیں اور انسانیت ہر لمحہ ایک بہتر نظام کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ زندگی کی قدریں اتنی تیزی سے بدلنے لگی ہیں کہ جیسے کسی چیز کو استحکام و دوام نہیں ہے۔ ہر آن بدلتی ہوئی کائنات وقت کے نہ ٹھہرنے والے دھارے کی رو پر بہتے بہتے ایسی رفتار اختیار کر رہی ہے کہ ہر لمحہ ایک نیا منظر سامنے آتا ہے۔ اپنے عہد کا پرتو ہونے کے لحاظ سے دور حاضر کی شاعری میں اس کیفیت کی مصوری لازمی ہے:

دور فلک کچھ رکا رکا سا
قافلہ کچھ ٹھہرا ٹھہرا سا
فضا رہبروں سے ہے نادان و دانا
یہ کس راہ پر چل رہا ہے زمانہ

سبھی ہیں خوش جہد ارتقا پر مگر میں اکثر یہ سوچتا ہوں
کہ رہ نوردوں کی گمرہی کو چھپائے گی گردِ راہ کب تک

مشعل تھے جو بحر ظلمت میں وہ ماہ واختر ٹوٹ گئے
اور لطف یہ ہے اے طوفانو کشتی کے بھی لنگر ٹوٹ گئے

غرقابی تقدیر ہے جب پھر دل کو ہراساں کون کرے
کشتی کشتی کون پکارے طوفان طوفاں کون کرے

پھر باوجود آزمائش اور تھکاوٹوں کے ہمت نہ ہارنا۔

میں ہوں مجاز آج بھی زمزمہ سنج و نغمہ خواں
شاعر محفلِ وفا ' مطربِ بزم دلبراں !
آج بھی ہے لکھی ہوئی سرخ حروف میں مجاز
دفترِ شہر یار میں میرے جنوں کی داستاں
آج بھی قافلہ عشق رواں ہے کہ جو تھا
وہی میل اور وہی سنگِ نشاں ہے کہ جو تھا

ان شاعروں کے یہاں عہد حاضر کی تلخیاں تو مل جاتی ہیں لیکن تلخ نوائی نہیں ملتی۔ ان کے ہاں حزن ہے قنوطیت نہیں۔ ان کے حزن میں بھی رجائیت کی کرن جھانکتی نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں کسک ہے لیکن زندگی سے لبریز' درد ہے لیکن درماں کی کرن سے منور' سوز ہے لیکن تسلی آمیز اور اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہے کہ اس دور کے شاعر اپنے لہجے کے متعلق بہت محتاط ہیں اور یہ ہے بھی ضروری لہجے میں شاعر کی شخصیت چھپی ہوئی ہوئی ہے اور شخصیت کا صحیح اظہار شاعری میں جان ڈال دیتا ہے۔ شاعر کو تو زخم ہی کا مرہم بنانا ہوتا ہے پھر وہ کیا کرے۔ اگر درد بھری آواز میں سکون نہیں تو وہ نغمہ کہاں رہ گئی' وہ تو چیخ ہوگی۔ اگر شاعر دکھ درد کے احساس کو کم کئے بغیر شعر میں نرمی اور محبت سمو سکے تو اس میں قوتِ شفا آجاتی ہے۔ یہی چیز نئی غزل کو عظمت بخشتی ہے:

جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی
اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے
تسکین دل محزوں نہ ہوئی وہ سعئ کرم فرما بھی گئے
اس سعئ کرم کو کیا کہئے' تڑپا بھی گئے بہلا بھی گئے
قریب اس کے غمِ روز گار کیا آئے
جو تیرے درد کو خود زندگی بنا آئے
اک فسول ساماں نگاہِ آشنا کی دیر تھی
اس بھری محفل میں ہم تنہا نظر آنے لگے

دلکشی بہار سے ہو تو رہا ہے باغ باغ
پھولوں کی مشکلات سوچ صنعتِ باغباں نہ دیکھ
سینوں میں تلاطم اٹھنے دو جلووں کو خراماں رہنے دو
جب اپنی ہی حالت بھول گئے پھر حالت دنیا کیا دیکھیں

oOo

نئی غزل اگر چہ وقت کی شاعری ہے اور اپنے عہد کی عکاس ہے پھر بھی اس کا نوے فی صدی حصہ عشقیہ ہے۔ رومان و محبت کے جذبات ابدی ہیں اور مختلف زاویوں سے دیکھنے سے ان کے مختلف پہلو نکل سکتے ہیں۔ عشقیہ شاعری غم کی بھی ہوسکتی ہے اور خوشی کی بھی، واردات کی بھی اور معاملہ بندی کی بھی۔ لیکن اس دور کی غزلیہ شاعری ان احساسات سے جدا خالص کیفیت کی شاعری ہے یہ تصوف کے جھگڑوں اور معرفت کے جھمیلوں سے بے نیاز صرف اسرار جنس کی عکاسی کرتی ہے لیکن نئے غزل گو شعراء کے یہاں جنس محض بقائے نفس کا آلہ نہیں ہے۔ اس لحاظ سے تو جنسی احساس ادنیٰ حیوانات میں بھی ہوتا ہے۔ پھر انسان اور حیوان میں فرق ہی کیا رہا۔ انسان میں جنس شعور کو ترقی دینے اس کی نشو نما کرنے اور مسلسل طور پر بہتر انسانی نسل کی پیدائش کا آلہ ہے بلکہ شریف اور پر خلوص آدمی کا عشق تو تعمیر شخصیت میں بھی مدد دے سکتا ہے۔ عشق کی بیزاریاں اور آزمائشیں انسان کے جذبات کی تربیت کرسکتی ہیں۔ شاعری کے ذریعہ جو جنسی ارتفاع ہوگا وہ قدرتی طور پر پائیدار اور آسودگی بخش ہوگا۔ یہ شعر ملاحظہ ہو۔

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دو شیز گی نکھر آئی !

یا یہ شعر۔

خدا ہی جانے نگاہ و دل کو طہارتیں کب نصیب ہوں گی
طلوع ہوں گے ہر انجمن میں ذرے ذرے مہر و ماہ کب تک

oOo

نرمی گھلاوٹ اور رمزیت نے نئے نئے شعراء کی عشقیہ شاعری میں زیر غنائی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ رس اور لوچ کے امتزاج سے جذبات کی لطافت الفاظ کی دلکشی اور نغمگی میں تبدیل ہو جاتی ہے:

ہم دیر کے اس ویرانے میں جو کچھ بھی نظارا کرتے ہیں
اشکوں کی زباں میں کہتے ہیں آہوں میں اشارا کرتے ہیں
چپکے چپکے اٹھ رہے ہیں مدھ بھرے سینوں میں درد
دھیمے دھیمے چل رہی ہیں عشق کی پُروائیاں
نغمے سے جو پھول کھلیں گے چننے والے چن لیں گے
سننے والے سن لیں گے تو اپنی دھن میں گائے جا
آغاز محبت کی لذت انجام میں پانا مشکل ہے
جب دل کو مسو سے رہتا تھا اب ہاتھ لگانا مشکل ہے

oOo

لیکن ان شعراء کے یہاں محبت اور عشق کا صرف جنسی پہلو ہی نہیں اجاگر ہوتا بلکہ حسن، عشق، محبت، جنون اور حیات کے الفاظ اشارتی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں اور ایسے موقعوں پر یہ شاعری ایک ہمہ گیر ارتقاء کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ شعر کے مفہوم، لہجے اور فضا سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ الفاظ کن معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ عام طور پر حسن و عشق سے وہ شعوری یا جذباتی قوتیں مراد لی جاتی ہیں جو انسانیت کی تعمیر کررہی ہوں۔ کبھی کبھی عشق اور غم کے الفاظ حیات آگینی اور زندگی کی مرکزی اکساہٹ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہ شعر دیکھئے:

حیاتِ عشق کے ہاتھوں ابھی حیات نہیں
غم و خوشی کے لئے آدمی کی ذات نہیں

ooo

یعنی عشق کے ذریعہ ابھی ارتقاء کی وہ منزل نہیں آئی کہ انسان غم اور خوشی سے بلند ہوکر خالص زندگی بن جائے۔ چند اور شعر ملاحظہ ہوں:

حسن و عشق جدا ہوتے ہیں جانے کیا طوفان اٹھے گا
حسن کی آنکھیں بھی ہیں پرنم عشق کی آنکھیں بھی پرنم

جا اوستم شعار جا آرزوئے کرم نہیں
تیرے کرم کی بھیک لے ایسا حقیر غم نہیں

ooo

عشق کو دور کی روحانیت کہا گیا ہے۔ زندہ کو مردہ یا میکانکی ہونے سے روکنے والی تنہا طاقت عشق ہے عشق اور اس سے متعلقہ مصائب کا اظہار بعض جگہ انہیں معنوں میں ہوتا ہے۔

اے موجِ بلا ان کو بھی ذرا دو چار تھپیڑے ہلکے سے
کچھ لوگ ابھی تک ساحل سے طوفان کا نظارہ کرتے ہیں
دبدھا پیدا کر دے دلوں میں ایمانوں کو دے ٹکرانے
بات وہ کہہ دے عشق کہ سن کر سب قائل ہوں کوئی نہ مانے

ooo

نئی غزل کی ایک اور نمایاں خصوصیات فطرت اور مناظر فطرت کی عکاسی ہے۔ ماحول اور اس کی وسعتوں کو بھی دیکھتے ہیں لیکن یہ غزل گو انہیں بیان کرنے یا ان کی طرف اشارہ کرنے میں اپنے مزاج کے تاثرات کا اظہار بھی کر دیتے ہیں۔ پڑھنے والے کو یہ اشعار اس لئے بھاتے ہیں کہ ان کا مزاج بیک وقت انفرادی بھی ہے اور عالمگیر بھی۔ اس دور کے شعراء کا تخیل غیر معمولی حد تک حساس ہے یہ جب آسمانوں ستاروں، ہواؤں اور فضاؤں کا ذکر کرتے ہیں تو لہجے میں معصومیت، نرمی، سپردگی، ہم آہنگی اور شیفتگی و فریفتگی سی پیدا ہو جاتی ہے۔

یہ رنگ شفق، یہ خونِ سحر، یہ مہر کا جلوہ کیا دیکھیں
آغازِ تمنا دیکھ لیا، انجام تمنا کیا دیکھیں
غنچوں پہ یہ خنکی، یہ شبنم یہ شام کے لب پر نغمۂ غم
یہ سب اپنا ہی تماشا ہے اپنا ہی تماشا کیا دیکھیں
یہ نکہتوں کی نرم روی یہ ہوا یہ رات
یاد آرہے ہیں عشق کے ٹوٹے تعلقات

ذرا سنبھل کے چمک اور سحر کے انگارے
کہ جامِ ہستیِ شبنم کہیں نہ بھر جائے
فسانہ کہتی ہیں راتیں سیاہ بختی کا
مگر ستارے ترے مسکرائے جاتے ہیں
یہ نرم نرم ہوا جھلملا رہے ہیں چراغ
ترے خیال کی خوشبو سے بس رہے ہیں دماغ

ooo

ان اشعار کے حسن کا دارومدار تین باتوں پر ہے۔ لہجہ، صوتی اثر اور فضا اس کے علاوہ جس چیز کا ذکر ہے مثلاً رات، فضا، ستارے وغیرہ، ان کے لئے جو مخصوص الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان کے لئے اور آہنگ کا شعر کی مجموعی موسیقیت پر بہت اچھا اثر پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اس قسم کے اشعار کے مفہوم سے اس قدر لطف اندوز نہیں ہوتے جتنا سماعی تخیل یا اندرونی کان سے سن کر ہوتے ہیں۔

اس کے علاوہ ان شعراء کے یہاں ایک قسم کی فطرت پرستی ملتی ہے ان کے دل و دماغ میں فطرت حیات اور حسن و عشق کے تاثرات کے لئے صرف ایک حسین پس منظر نہیں ہے بلکہ اس کا ایک لازمی جزو ہے:

ہم اہل انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی، غم تھا ترا، ڈھل چکی تھی رات
صبا انگڑائیاں لیتی فضا سرشار ہو جاتی
چمن میں جب گلوں سے ہم تمہاری داستاں کہتے
تری ادا کا فسانہ جو ہم سنا آئے
چمن کو چھیڑ دیا کلی کو تھرتھرا آئے
یہ جھلملاتے ستارے یہ ماند ماند سا چاند
دکھاتے ہیں مجھے آئینہ میری قسمت کا

جیسا کہ میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا اس دور کی نوے فیصدی غزلیہ شاعری عشقیہ ہے لیکن سطحیت اور بیمار تخیل سے پاک ہے۔ مانوسیت، رمزیت اور محدود کو لامحدود کرنے کی صلاحیت کی بدولت اس شاعری پر غم اور ناکامی کا غلبہ نہیں ہونے پاتا اور اس میں سہاروں اور تسلی کی روح پیدا ہوگئی ہے۔ نئی غزل میں آفاق اور کائنات کا سوز و گداز سما گیا ہے۔ اس کے لہجے میں، تلاطم میں، ٹھہراؤ میں، نرمی میں اور اندرونی رگوں کو چھیڑنے سے جو آواز نکلتی ہے اس آواز میں یہ آفاقیت جاگتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ شعر دیکھئے:

کفن ہے آنسوؤں کا دکھ کی ماری کائنات
حیات کیا انہیں حقیقتوں سے ہو نا باخبر

ooo

اسے ورجل کے اس مصرعے کی روشنی میں سوچئے The Sense of tears in things human مفہوم میں کوئی زیادہ فرق نہیں لیکن لہجے کی حلاوت اور آہنگ میں گہرے ایمان کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔

نئے غزل گو شعراء اپنے دور کی قنوطیت کے باوجود زندگی اور دنیا سے بیزار نہیں ہیں۔ ان کے نزدیک زندگی بھی اچھی چیز ہے اور دنیا بھی، جسے وہ حیات انسانی کی بلند ترین جنت خیال کرتے ہیں۔ اس دنیا کو وہ انسان کے لئے آغوش مادر اور اس کے امکانات کو لامحدود خیال کرتے ہیں:

رہینِ اوجِ پستی کب ہوئیں معراج کی راہیں
فرشتوں کی زمیں کیوں ہو، بشر کا آسماں کیوں ہو

ان شعراء کے یہاں اس بات کی امید ملتی ہے کہ ممکن ہے حیات اور مادے کے تعلقات آج تک جیسے رہے ہیں اس سے لطیف تر اور نازک تر ہوتے جائیں اور انسانیت کبھی جنس کے بالاتر ہو جائے۔ یہ شعراء خواہ خود جنس سے بالاتر نہ ہوں لیکن ان کے اشعار میں جس انداز سے جنسی ارتفاع ملتا ہے اگر وہ ہماری قوتِ ارادی اور خواہش پر پوری طرح سے حاوی ہو جائے تو عین ممکن ہے کہ جنسی احساس تبدیل ہو کر "خالص فکر" بن جائے۔ جنس کی حساسی لطافت اور رنگینیاں زندہ طور پر جزو شعور ہوتے ہوئے انسان کو جنس سے بلند لے جاسکتی ہیں۔ لیکن انسان کی یہ ترقی اور تکمیل ابھی دور کی بات ہے۔ ہاں اگر شاعر خود آلودہ جنس ہوتا ہوا جنس کی مصوری میں لطافتیں، گہرائیاں اور اخلاقی ارتقاء کے عناصر بھرتا چلا جائے تو یہ بڑی بھاری

خدمت ہے۔ یوں تو انسانی ترقی میں احساس، تمنا، علم اور تخیل سب کی ترقی شامل ہے۔ زندگی کا مقصد تو ہمہ گیر یا بھرپور ارتقا ہے۔ نئے غزل گو شعراء کے یہاں ان احساسات و افکار کا شعور ملتا ہے اور ان کی غزلوں میں ان تصورات سے بیگانگی نظر نہیں آتی۔

یہ شعراء اردو زبان کو استعمال کرنے میں محتاط ہیں۔ ان کی آواز میں اکثر اتنی تہیں ملتی ہیں کہ ڈوبتے چلے جایئے اور شعر کی فضا کی لامحدودیت کبھی ختم نہ ہو۔ اس آوازعری کا ایک شاہکار وجود میں آجائے۔ اردو شاعری میں اس قسم کی انفرادی جذباتی نظمیں بہت کم ہیں۔ میؔر اور مومؔن دو ایسے شاعر ہیں جن کی عشقیہ شاعری میں ان کا انفرادی رنگ جھلکتا ہے۔ میؔر کی مثنویاں ''خواب خیال'' و ''معاملات عشق'' اور ان کے اکثر شعر عشق کی نہایت نازک، لطیف اور سچی کیفیتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ اسی قسم کی کیفیتیں مومؔن کی عشقیہ شاعری میں کہیں کہیں نظر آجاتی ہیں۔

☆☆☆

بیسویں صدی کی اردو شاعری

عزیز احمد

دنیا کی تاریخ میں بیسویں صدی کئی حیثیتوں سے ممتاز ہے۔ اس سے پہلے کوئی صدی دنیا بھر کے لئے یکساں حالات' یکساں خیالات اور یکساں معائب نہیں پیش کرسکی۔ پوری دنیا اس صدی میں ایک واحد تمدن کی طرف حرکت کر رہی ہے' سیاسی اور معاشی تحریکیں اب صرف چند خاص جغرافیائی خطوں تک محدود نہیں رہیں' ان کا اثر کم وبیش دنیا بھر میں محسوس ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ دنیا کے ہر ملک کا ادب دوسرے ممالک کے ادب سے اور ان کے تمدن سے متاثر ہو رہا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ردعمل کی کوشش اور تحریکیں بھی جاری ہیں۔ ہر ملک ایک طرف تو دنیا کے دوسرے ممالک کے ادبی شاہکاروں سے متاثر ہو رہا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اپنے ماضی کے خزانے پھر سے ڈھونڈ رہا ہے۔

بیسویں صدی کی اردو شاعری بھی اس صدی کی دنیا بھر کی شاعری کا ایک ایسا جزو ہے جو علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ خیالات' تصورات' تشبیہات سب میں وہ خصوصیتیں پیدا ہوگئی ہیں جو دوسرے ممالک کی اس صدی کی شاعری میں موجود ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کی تحریکیں ہندوستان میں مردہ ہو کر پہنچتی ہیں۔ پھر بھی بعض اعلیٰ دماغ اور بلند خیال اردو شاعروں کے شاہکار اس صدی کی دنیا بھر کی بہترین نظموں میں گنے جاسکتے ہیں۔ اس مجموعے کا معیار میں نے یہی قرار دیا کہ صرف ایسی نظمیں شامل کی جائیں جو کسی نہ کسی طرح بیسویں صدی کے خیالات کا مظہر ہوں یا ان کا ردعمل پیش کریں اور نظموں کا یہ معیار ہو کہ اگر کسی غیر زبان میں ترجمہ کی جائیں تب بھی زبان سے قطع نظر ایک خاص چیز ہوں۔

غدر ۱۸۵۷ء کی شکست ایک حد تک ہندوستانی قرون وسطیٰ کی تمدن کی شکست تھی جس طرح

ہندوستانیوں نے اقتصادی اور سیاسی ضروریات کے تحت انگریزی سیکھنا اور بڑی حد تک مغربی تمدن کی خاص خاص چیزوں کو اختیار کرنا ناگزیر سمجھا' اسی طرح اردو ادب اور شاعری نے بھی اسی طرح کی تبدیلی کی ضرورت سمجھی۔ معاشی حالات کا اثر معاشرت پر اور معاشرت کا اثر ذوق فنون پر پڑتا ہے۔ چنانچہ محمد حسین آزاد کی نیم پختہ و نیم خام اور حالی کی پختہ تر کوششوں نے اردو شاعری کا رخ بالکل بدل دیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کے رسوم کہن کئی شکلوں میں باقی رہے۔ بہت سے شاعروں نے غزل کی ڈگر نہیں چھوڑی اور اب بھی ایسے غزل گو شعراء موجود ہیں جو میر اور آتش' امیر اور داغ کے پرانے اسلوبوں کو نباہ رہے ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ میر اور داغ کے جانشینوں کا جو قدم اٹھتا ہے وہ تنزل کی طرف اُٹھتا ہے۔ اس قسم کی تنزل پذیر شاعری ہمیشہ کمزور ہوتی جاتی ہے اور قدرتی موت مرتی ہے۔

جہاں تک صحت خیالات اور ذہنی جذبات کا تعلق ہے غزل کی جو اصلاح غالب اور ان کے بعد حالی نے کی تھی اس کا بھی سلسلہ جاری رہا ہے۔ بال جبریل اور ضرب کلیم میں اقبال کی غزلیں اسی قسم کی ہیں۔ ان جدید ترین غزلوں پر مغرب کے اسالیب اور خیال نے اثر ڈالا اور اس کے ساتھ مشرق کی والہانہ رسم الفت اور متصوفانہ شرب نے مل کر ایک خاص رنگ اختیار کیا۔ اس رنگ میں چند شاعروں شاد' حسرت' جگر' فانی' اصغر وغیرہ نے فلسفیانہ مضامین بھی باندھے۔ اگر چہ فلسفیانہ اشعار کا موضوع زیادہ تر فلسفہ غم اور بے ثباتی دنیا ہے۔ ہندوستان اور خصوصیت سے ہندوستانی مسلمانوں کی معاشی اور معاشرتی حالت اس رنگ کی شاعری کی ذمہ دار ہے۔ مفلسی کا ناکام عشق' بیماریاں' وبائیں اور موت' عزیزوں کی موت کا اثر' خاندان کی معاشی حالت پر' یہ وہ چھپی ہوئی طاقتیں ہیں جو اردو کی پرانی رسم شاعری کی مدد سے جدید خیالات کی چاشنی کے ساتھ جدید غزلوں میں نظر آتی ہیں۔ اقبال کی غزلیں گو شاعری کے نقطہ نظر سے کم رتبہ' خیالات کی حد تک ان سے مختلف ہیں جس کی وجہ غالباً اقبال کی صاف بیانی ہے۔ جب مصیبت اٹھائی تو اقبال نے اپنے فقر پر کھلم کھلا فخر کیا اور خود ہوئے ہوں یا نہ ہوئے ہوں مگر ان کی شاعری اس طرح کے عشق میں کبھی گرفتار نہیں ہوئی جو رودکی سمرقندی کے زمانے سے لے کر فانی اور حسرت کے دور تک ترکی اور ایران اور مسلم ہندوستان کی شاعری اور ادب پر حکومت کرتا رہا۔

ادب میں فنون لطیفہ میں اور سب سے زیادہ شاعری میں گزشتہ دو تین سو سال کے عرصے میں ساری دنیا کی رہنمائی یورپ نے کی ہے۔ اس کی بہت سی وجوہ ہیں۔ پہلے تو سیاسی یورپ ساری دنیا پر پھیل چکا ہے اور دنیا کے دور دراز اور کم معلوم ترین گوشے مغربی تمدن سے اچھی طرح آشنا ہو چکے ہیں لیکن یہ سیاسی وجہ صرف

یورپی اثرات کی اشاعت میں مدد دیتی ہے۔ یورپ کی شاعری کی مقبولیت کا باعث ایک اور چیز ہے جس کو اگر قوت حیات Vitality کہا جائے تو بجا ہوگا۔ یہ ڈائنامیٹ کی سی طاقت جس میں تعمیر و تخریب دونوں خصوصیتیں موجود ہیں جس کا مقصد زندہ رہنا اور اپنے آپ کو زندہ محسوس کرنا ہے یورپ کے تمدن کی خصوصیت عالیہ ہے۔ اس نے جدید سائنس کی بنیاد ڈالی۔ اسی نے فلسفے کا رخ نظریات سے بدل کر تجربات کی طرف کر دیا۔ اس نے تاریخ کی سچی تحقیق شروع کی' اس نے نفسیات اور نفسیات تحلیل کا پتا چلایا ۔ اسی نے ستاروں کی گردش کے راز دریافت کئے' اسی نے زمین کی گردش محسوس کی' اسی نے پہلی مرتبہ بے خوف و خطر مذہب اور پرانی روایات کے خلاف زبان کھولی۔ اگر چہ اس سے پہلے بھی لوگوں نے ڈرتے ڈرتے شک کرنے کی کوشش کی تھی۔ اسی نے سیاست اور معاشیات کے اصول مرتب کئے اور ایک نئی طرح کی شہنشاہیت سے ساری دنیا پر حکومت کی اور اسی نے سرمایہ داری کی بنیاد ڈالی اور پھر اس کی تلخی محسوس کر کے اسے جڑ بنیاد سے اکھیڑ ڈالنا چاہا۔ یہ قوت حیات مختلف پیرایوں میں مختلف قوموں کو ملی لیکن اہل یورپ اس لحاظ سے خوش قسمت رہے کہ انہوں نے اسے سب سے زیادہ استعمال کیا۔ یہی قوت حیات ان کے ادب' ان کے فنون اور ان کی شاعری کی جان ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ یورپ کا ہر ملک اس قوت کا تماشا ایک نئے ناویے سے دکھاتا ہے۔ صرف فنون لطیفہ کو لیجئے انگلستان جرمنی' فرانس اور اطالیہ کی موجودہ شاعری' باوجود باہمی اثرات اور مشترک تحریکات کے بالکل جدا جدا طور پر زندگی کی قوتوں' زندہ جذبات اور دماغی اور ذہنی اثرات کو پیش کرتی ہے۔

انیسویں صدی کے اردو شاعروں میں سے جن جن شاعروں نے جدید طرز پیدا کرنے کی کوشش کی' صرف انگریزی شاعری کی جس کو وہ غالباً اچھی طرح نہیں سمجھ سکتے تھے۔ کیونکہ ماحول سے ناواقف تھے' پیروی کی۔ بیسویں صدی میں یہ بات نہیں رہی۔ بہت سے شعرا انگریزی کے علاوہ دوسری زبانیں بھی جانتے تھے مثلاً اقبالؔ اور عبدالرحمٰن بجنوری وغیرہ۔ جو نہیں بھی جانتے تھے انہوں نے دوسری زبانوں کے شاہکاروں کے انگریزی ترجمے پڑھے۔ نقطہ نظر وسیع ہوتا گیا۔

خصوصاً جنگ عظیم کے زمانے میں جو ذہنی احساس انگریزی شوکت اور اس لحاظ سے ان کے ادب کے مقابل محسوس ہوتا تھا وہ اس طرح کم ہونے لگا کہ یورپ کی دوسری قوموں کی عظمت اور تمدن جدید کی تشکیل میں ان کا حصہ بھی سمجھ میں آنے لگا۔ اپنے ماضی کی عظمت کے افسانے جو حالیؔ نے دہرائے تھے اقبالؔ کی آواز میں کبھی نعرہ جنگ بن گئے اور کبھی ترانہ۔ اس طرح جدید اثرات کی بے بصر تقلید نہیں کی گئی اور نہ ان

کی غلط اشاعت ہوئی۔ یہ تحریکیں جب ہندوستان پہنچیں تو انہیں ہندوستانی رنگ میں رنگا گیا۔ جہاں انہوں نے مشرق کے آداب قدیمہ سے پرخاش کی کوشش کی تو کبھی ان کا مذاق اڑایا گیا (اکبر)۔ کبھی صحیح یا غلط فلسفیانہ استدلال سے ان کو غلط قرار دیا گیا (اقبالؔ) ان کی کوششوں سے ایک فائدہ تو ہوا کہ اردو شاعری میں استدلال، فلسفیانہ مباحث، ذہنی سرگرمی کے راستے کھل گئے۔ جب انگلستان کے سوا دوسرے ملکوں کے اثرات قبول کرنے کی ہماری شاعری تیار ہوگئی تو یہ اثرات صرف یورپ تک محدود نہیں رہے۔ جاپانی نظموں کے ترجموں سے اخذ کرکے بجنوری مرحوم نے دو تین نظمیں لکھیں۔ جن شعرا میں صلاحیت تھی اور انہیں مواقع حاصل تھے انہوں نے اپنی نظموں میں بعض جگہ ہندی کی چاشنی دے کر عجیب طرح کا رنگ پیدا کیا اور ان نظموں سے بعض اردو میں ہمیشہ یادگار رہیں گی۔ مثلاً عظمت اللہ خاں مرحوم کی نظمیں، ہاشمی صاحب کی ''کالی ناگن''، بجنوری مرحوم کی ''صبح بنارس''۔ ایران اور اسلامی ممالک کی شاعری سے عشقیہ جذبات اور پامال ترکیبیں اور تشبیہیں مستعار لینے کے بجائے اقبالؔ نے فارسی شاعری کی استعداد ذہنی و دماغی سے خوشہ چینی کی۔ مشرق کی ثقہ سنجیدہ شاعری اور مغربی خیالات کے سنگم پر ایسی نظمیں نمودار ہوئیں جس پر اس صدی کی اردو شاعری بجا طور پر فخر کرسکتی ہے جیسے اقبال کی اکثر نظمیں ہاشمی کی ''سراغِ مہم'' وغیرہ، شادؔ عظیم آبادی کا ''مستزاد'' کچھ کہہ نہیں سکتا''۔

آرٹ کے تصورات جب پہلے پہل اردو ادب کے سامنے آئے تو ان کا اثر بھی ایک طرح کا معما بن گیا۔ بہر حال شاعری پر آرٹ کے ہجوم ہو سکتے تھے، ایک تو یہ کہ ایسی نظمیں لکھی جائیں جن میں دوسرے فنون لطیفہ کے شاہکاروں یا حسن نسوانی سراپا کی ایک جدید اور بدلی ہوئی شکل کی تصویر کھینچی جائے۔ دوسری یہ کہ ایسی نظمیں لکھی جائیں جو آرٹ کا مکمل نمونہ ہوں۔ ان تحریکوں کو اس قدر مقبولیت حاصل ہوئی جتنی مقبولیت آج کل مکعب نما مکانات کو حیدرآباد میں حاصل ہے۔ ان دونوں تحریکوں سے اردو شاعری کو باقاعدہ طور پر روشناس کرانے کا سہرا بجنوری مرحوم کے سر ہے۔ ''نٹ راجا'' جو شیو جی کے رقص تخریب پر لکھی گئی ہے، اپنے نامانوس اور دقیق الفاظ کے ہجوم معنی سے اور اپنی بحر کے ذریعے جو پہلے پھیلتی ہے، پھر چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں سمٹ جاتی ہے اور پھر پھیلتی ہے۔ رقص کے اس مجسمہ سنگ کی بیک وقت ناقابل فہم اور ٹھوس اور پھر متحرک و متلاطم کیفیات کی سرگزشت شاعری کے ذریعے دہراتی ہے۔ بجنوری مرحوم کی ''ناہید'' اگرچہ خرابی برگ میں لکھی گئی لیکن اس کا موضوع غالباً شکستہ دست زہرہ Venus of Milo ہے۔ یہ نظم اس کوشش کی ناکامیابی کی دلیل ہے جو ایک فن لطیف کی شاہکار کو دوسرے فن کے

ذریعے دہرانے میں کی جاتی ہے۔ شاعری سنگ تراشی کا کام نہیں کر سکتی سنگ۔تراشی مصوری کی خصوصیات نہیں پیدا کر سکتی۔ بجنوری نے اس نظم میں میکائیل اینجلو کے اس خیال کو ادا کرنا چاہا ہے کہ مجسمہ پتھر کے اندر پوشیدہ ہوتا ہے۔ سنگ تراش کی نظر اور اس کا اوزار مرمر کی نقاب کو توڑ دیتا ہے۔ اس خیال کو انہوں نے پوری نظم میں ادا کرنا چاہا ہے لیکن چونکہ ایک ہی شعر میں اصل خیال ادا ہو گیا ہے اس لئے باقی حصہ محض حاشیہ بن کر رہ گیا ہے۔ وہ ایک شعر یہ ہے کہ:

سنگ میں سو رہی تھی وہ، جیسے شکم میں طفل ہو
سن کے صدائے تیشہ کو خواب گراں محال تھا

ooo

اس کے بعد کا یعنی نظم کا آخری شعر:

روح تصور نہاں، جسم تھا صورت عیاں
حسنِ حیات ِجاوداں ان کا ہم و صال تھا

پوری نظم کی تغلیط کرتا ہے کیونکہ میکائل اینجلو کے ساتھ بجنوری مرحوم بھی تصور نہاں کو جسم قرار دے چکے تھے جو پتھر ہی میں پوشیدہ رہتا ہے۔ تصور اور صورت اس طرح ایک ہو جاتے ہیں اور عیاں اور نہاں کا فرق باقی نہیں رہتا۔ دوسرا مصرعہ بالکل مہمل ہو جاتا ہے۔

فن لطیف کے ایک شاہکار ''مسجد قرطبہ'' پر سب سے زیادہ کامیاب نظم اس صدی میں نہ صرف اردو شاعری میں بلکہ جتنی زبانوں کی جدید نظمیں مجھے پڑھنے کا اتفاق ہوا ہے ان سب میں اقبال نے لکھی ہے ۔وقت کو روز و شب یعنی نور و ظلمت کے ایک گزرتے ہوئے سلسلے سے تشبیہ دی ہے۔ وقت ہر چیز کو، ہر فن کو، ہر موضوع کو مٹا دیتا ہے۔ لیکن:

ہے مگر اس نقش کو رنگِ ثبات دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

ooo

اس کی وجہ یہ ہے کہ مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ ہے۔ عشق اعلیٰ ترین معنوں میں ہر فن کی ہر آرٹ کی ہر صنعت کی اصل ہے۔ عشق جس قدر پختہ، جس قدر بلند ہو گا اسی قدر وہ موضوع بھی پر شوکت ہو گا۔ (

جامع قرطبہ کی بہت سی مسجدیں' یورپ کے عظیم الشان کلیسا' ہندوستان کے لاثانی مندر اس کے گواہ ہیں) اگر عشق لازوال ہو تو پھر مصنوع بھی لازوال ہوگا۔ یہاں نظم بحث کا ایک اور درجہ طے کر کے اس نتیجے پر پہنچتی ہے:

اے حرم قرطبہ ' عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت وبود
تیری فضادل فروز' میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور' مجھ سے دلوں کی کشود

ooo

آرٹ کا وہ شاہکار بھی لازوال ہے جس کی بنیاد لازوال عشق پر ہے کیوں کہ اس کو دیکھ کر وہی جذبہ عشق اس شخص کے دل میں بھی پیدا ہوتا ہے جس کا اس شاہکار سے کوئی ذہنی یا جذباتی تعلق ہے۔ دلوں کا حضور پیدا کر کے مسجد لازوال ہوگئی ہے۔ کوئی زلزلہ اسے مٹا نہیں سکتا۔ دلوں میں وہ ایک جذبہ پیدا کر دیتی ہے اور اس جذبے کی طرح خود بھی لافانی ہو جاتی ہے۔ یہ وہی جذبہ ہے جو پھر اسی عشق اور اس عشق سے گرمائے ہوئے نشاۃ ثانیہ کے لئے دلوں کو گرماتا ہے:

آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

ooo

فنونِ لطیفہ کا دوسرا اثر اردو شاعری پر یہ ہوا ہے کہ چھوٹی چھوٹی نظموں میں وہ تناسب رنگ یا ایسی اور خصوصیتیں پیدا کی گئی ہیں جو دوسرے فنون لطیفہ میں پائی جاتی ہیں۔ بجنوری مرحوم کی نظم ''اجنبی'' اس کا ایک نمونہ ہے۔ اسی طرح کی ایک نظم جوش ملیح آبادی کی ''کوہستان دکن کی عورت'' ہے۔
ساتھ ہی ساتھ ایسی نظمیں بھی لکھی گئی ہیں جو بجائے خود شاعرانہ آرٹ کا مکمل نمونہ بننے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان نظموں میں تفصیل وصراحت کی گنجائش نہیں ہوتی۔ تشبیہیں یا تو استعمال ہی کم جاتی ہیں یا بیان کا کام دیتی ہیں۔ اس مجموعے میں اس نوع کی بہترین مثال غالباً بجنوری مرحوم کی نظم ''صبح بنارس'' (جوگی کی صدا) ہے۔ جوش کا ''بدلی کا چاند'' کچھ اس طرز ادا کی ضیاباری کرتا ہے۔ بجنوری مرحوم کی وفات پر ہاشمی

فرید آبادی نے جو نظم لکھی ہے یہی خصوصیت اس میں بھی پائی جاتی ہے۔ سجاد حیدر ریلدرم نے ''شملہ کالکا ریلوے پر ایک نظارہ'' دیکھ کر اس کو اسی طرح ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ایک لمحے کے لئے بھی نہ سمجھنا چاہئے کہ اس طرح کی نظمیں جو ختم صدی Einde Siecle پر فرانس اور انگلستان میں مقبول تھیں اور پھر ان کی مقبولیت دنیا بھر میں پھیلنے لگی' آمد سے زیادہ آورد کا نتیجہ ہیں۔ نہیں' بلکہ اصل میں ان کا بنیادی جذبہ قدرتی ہوتا ہے۔ آمد ان کی بنیاد ہوتی ہے مگر شعر کے سانچے میں ڈھالنے کے لئے صناعانہ صلاحیت اور صناعانہ استعداد کا استعمال ضروری ہوتا ہے۔

ہندوستانی اثرات سیاسی اثرات سے وابستہ ہیں۔ جذبات کی حد تک یہ تین قسم کے ہیں:

آزادی کے جذبات:۔ ان کی شاعری کبھی صاف صاف اور کبھی کھلم کھلا سامراج کے خلاف ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں وہ فلسفیانہ رنگ اختیار کرتی ہے اور عمل کی دعوت دیتی ہے۔ جوشؔ کی شاعری محض ہوش دکھاتی ہے۔ بعض ایسے شعرا کی شاعری میں جو شاعر سے زیادہ سیاس تھے اور جنہوں نے اس راہ میں بڑی بڑی قربانیاں دی ہیں' پردوں میں چھپ کر اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ ان کے کلام میں عشق (قدیم مشرقی) اور آزادی تقریباً ہم معنی ہو جاتے ہیں۔ مثلاً حسرتؔ موہانی یا مولانا محمد علیؔ کا کلام:

دور حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری تری انتہا کے بعد

oOo

سیاسی شاعری کی دوسری قسم ہندو مسلم یک جہتی کی شاعری ہے جس کا نمایاں ترین رہ نما مینار ''نیا شوالہ'' ہے۔ یہ سیلاب کے سر سے گزر جانے کے بعد اب اس کا زور گھٹ چکا ہے اور ندی میں کہیں کہیں حسین اور خوشنما جزیرے اُبھر آئے ہیں۔

ایک بڑا اندیشہ یہ ہوتا ہے کہ اگر دور انحطاط میں کوئی بہت بڑا شاعر پیدا ہوتا ہے تو انحطاط کی فضا کو محسوس کر کے فلسفہ کو وہ اپنا حیات بنالیتا ہے۔ غالبؔ کے فلسفہ حیات میں بھی یاسیت کا رنگ کافی ہے۔

قید حیات و بند اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

یا

غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

ooo

لیکن وہ اس یاسیت کا شکار نہیں ہیں۔ ان کے نقطہ نظر میں رجائیت بھی موجود ہے۔ اس غم کے بعد وہ مستقبل میں خوشی کے متوقع ہیں۔ یہی ان کا فلسفہ زندگی ہے۔

نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

ooo

غالبؔ سے بالکل طور پر مومنؔ بھی اس انحطاط کی رو میں ایک متضاد حیثیت رکھتے ہیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ تصنع اور آورد کی فضا نے لطف وصفائی زبان، مضمون آفرینی، خیال آفرینی، محاورہ بندی اور ایسے بہت سے سانچے شاعری کے لئے بنا رکھے تھے۔ مومنؔ نے غیر ارادی طور پر بلکہ بڑی حد تک غیر محسوس طور پر تصنع اور آورد کی فضا سے بغاوت کی۔ عشق مجازی نے ان کے دل کو حساس بنادیا تھا۔ جو کچھ ان کے دل پر گزری، ان کے ذہن پر چھا گئی۔ ان کی شاعری میں سچی جذباتی شاعری کا رنگ اردو کے تمام شعرا کے مقابلے میں بہت زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے جذبات صحیح اور فطری ہیں۔ ان کو خیال آفرینی کی ضرورت نہیں ہوتی۔ جذبات خود بخود بے ساختگی سے ادا ہو جاتے۔ ان کی بعض غزلوں میں اور خصوصیت سے اس مرثیے میں جو انہوں نے اپنی محبوبہ کی موت پر لکھا ہے جذبات اس قدر سچائی اور بے ساختگی سے الفاظ کے پیمانوں سے چھلک جاتے ہیں کہ پڑھنے والا متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا اور قابل لحاظ امر یہ ہے کہ تاثر قلبی ہوتا ہے دماغی نہیں۔

غالبؔ اور مومنؔ کے علاوہ اس دور میں ایک اور نام قابل ذکر ہے شیفتہؔ۔ ان دونوں کے مقابل ان پر انحطاط کا اثر بہت زیادہ ہے۔ ثقیل الفاظ کا استعمال غرابت اور آورد اُن کے یہاں بھی بہت ہے۔ مگر ایک خصوصیت ایسی بھی ہے جو ان کو انحطاط کے شعراء سے ممتاز کرتی ہے اور وہ ان کی متانت وسنجیدگی ہے۔ خود ان کا قول ہے:

یا بات تو غلط ہے کہ دیوان شیفتہؔ
ہے نسخۂ معارف و مجموعہ کمال

لیکن مبالغہ تو ہے البتہ اس میں کم
اور ذکر خدوخال اگر ہے تو خال خال

oOo

نظیر اکبر آبادی

(۶)

جنگل میں کبھی کبھی ایک آدھ ایسا خوشبودار پھول نکل آتا ہے کہ محفلوں کے عطر دانوں کی نکہتیں اس کے سامنے ہیچ معلوم ہونے لگتی ہیں۔ محض قدرت اس کو آبادی سے دور اگاتی ہے اور جب انسان اس کی خوشبو کو سونگھتا ہے تو عش عش کر جاتا ہے۔ نظیر کی شاعری بھی اسی طرح جنگل کا ایک خودرو پھول تھی۔ اس کو اگانے میں انسان کی آبیاری کا بہت کم دخل تھا۔ ہم عصروں کے انداز کے ردعمل کا کوئی باقاعدہ احساس بھی غالباً نظیر کے رنگ کو بدلنے کا باعث نہیں ہوا۔ نظیر اس مہذب طبقے کے شاعر نہیں تھے جو اس دور کے مذاق سلیم' سخن سنجی اور سخن فہمی کا علمبردار تھا۔ وہ عام لوگوں میں رہتے تھے۔ سادگی جو سچی شاعری کا سب سے بڑا وصف ہے ان کی شاعری کی اہم ترین خصوصیت بن گئی۔ انہوں نے جو محسوس کیا نظم کر دیا اور ان کے محسوسات میں غضب کا متنوع تھا۔ کہیں عشق حقیقی ہے تو کہیں جذبات سفلی۔ کبھی دنیا سے کنارہ کشی کی فکر ہے تو کبھی دنیا کی دلچسپیوں میں انہماک۔ کبھی موعظمت و پند اور کبھی مستوں کی سی شوخ چھیڑ چھاڑ۔ جو ان کے ذہن میں آیا لکھتے گئے۔ ان کی شاعری ان چند در چند قیود سے آزاد تھی جن کے شکنجے میں مہذب طبقوں کے سر برآوردہ شاعر جکڑے ہوئے تھے۔

نظیر کی بعض بعض نظمیں متانت سے بہت گری ہوئی ہیں اور ان میں بازاری پن پیدا ہو گیا ہے۔ یہ چند نظمیں تو عام معاشرتی انحطاط کی تصویریں ہیں جن میں اس عہد کی پوری زندگی ڈوبی ہوئی تھی لیکن ان نظموں سے قطع نظر ان کا باقی کلام صحت جذبات کے اعتبار سے اردو شاعری میں اور خصوصیت سے غدر کے پہلے کی اردو شاعری میں امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔

بلا ارادہ بغیر کسی خاص منظم کوشش کے انحطاط کے ردعمل کی پہلی کامیاب لہر نظیر کے کلام میں دوڑ گئی ہے۔

oOo

(۷)

لکھنوی شاعری کا آخری دور

واجد علی شاہ کے دربار میں وہ تمام خرابیاں جو پہلے ہی سے لکھنو کی بظاہر نفیس اور شائستہ تہذیب کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھائے جا رہی تھیں بہت زیادہ بڑھ گئیں۔ وہ منزل آ ہی گئی جس سے آگے یہ تہذیب بڑھ ہی نہیں سکتی تھی اور اس کو اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرنی پڑی۔ اودھ کا تاجدار مٹیا برج سدھارا اور لکھنو کی ریاست اور تمدن کا خاتمہ ہو گیا۔

واجد علی شاہی دور میں لکھنو کی اردو شاعری نے انحطاط کی ایک اور منزل طے کی۔ پہلے اگر شاعری میں کچھ روح تھی بھی تو اب وہ بھی بالکل سلب ہو گئی۔ تغزل کا سارا زور زبان پر صرف ہوتا تھا۔ یوں تو غزل میں جو ''مضمون'' باندھے جاتے تھے وہ بھی محسوسات سے کوسوں دور ہوتے تھے۔ لیکن کبھی کبھی مضمون آفرینی کی دھن میں شاعر کی زبان سے ایک آدھ شعر ایسا بھی نکل آتا تھا جس میں زندگی کی گہرائیوں کا کچھ محسوس اثر بھی شامل ہوتا۔ اب جو مضمون اور تخیل پر لطف زبان کو بہت زیادہ ترجیح دی جانے لگی تو یہ بات بھی باقی نہیں رہی۔

مصیبت تو یہ تھی کہ لطف زبان کے جو معیار مقرر کئے گئے تھے وہ سب غلط در غلط تھے۔ روانی اور سلاست میں حقیقی سادگی نہ تھی ''بے ساختہ پن'' بہت زیادہ ساختہ تھا۔ استعارات اور تشبیہیں دور از کار اور خلاف حقیقت تھیں۔ صنائع میں سب سے زیادہ زور ایہام اور ضلع جگت کا تھا اور ان کی وجہ سے، بجائے اس کے کہ حسن میں اضافہ ہوتا ابتذال بڑھتا جاتا تھا۔

دربار اودھ کی تباہی کے بعد بھی لکھنوی اسکول کے شعرا کا یہی رنگ رہا اور اب بھی ایک طبقے میں یہی رنگ مقبول ہے۔ امیر مینائی اور ان کے شاگردوں میں ریاضؔ اور جلیلؔ نے اسی رنگ کو فروغ دیا۔ داغؔ رہنے والے دلی کے تھے مگر جہاں تک ان کے اسلوب تغزل کا تعلق ہے میرے خیال میں ان پر بھی لکھنوی اصول و آئین کا اثر غالب ہے۔ غالبؔ و مومنؔ کے رنگ سے کہیں زیادہ ان کے کلام میں متاخرین اساتذہ لکھنو کا رنگ جھلکتا ہے۔

امیر اور ان کے شاگردوں کی توجہ لطف زبان پر اس حد تک تھی کہ تخیل تک ان کے یہاں مفقود ہے۔

پست اور پامال مضامین کو بار بار نئے انداز سے باندھنا ان کے نزدیک کمال شاعری ہے۔

لکھنو کے آخری دور میں انحطاط کا اثر شاعروں کے ایک اور گروہ میں بالکل دوسرے انداز سے ظاہر ہوا ۔ہم اس سے پہلے دکنی مرثیوں کے ضمن میں مطالعہ کر چکے ہیں کہ دکنی سلطنتوں کے زوال کے زمانے میں وہاں مرثیہ گوئی کو فروغ ہوا اور زوال کے بعد بھی مرثیہ گوئی کا سلسلہ جاری رہا۔ یہی حالت اودھ میں بھی رہی ۔ایک تو یہ کہ انحطاط کے احساس نے نقطہ نظر میں بہت زیادہ یاسیت داخل کر دی تھی ۔ دوسرے یہ کہ بے اعتدالیوں اور عیاشیوں کے ردعمل نے مذہبی جذبات کو ابھارا۔ چونکہ اودھ کی سلطنت کا مذہب شیعہ تھا۔ اس لئے بجائے کسی اور قسم کی مذہبی شاعری کے مرثیہ گوئی کو فروغ ہوا۔ مرثیوں کا غمناک موضوع اس دور کی قنوطی Defastist ذہنیت کے لئے موزوں بھی تھا۔

اس طرح انحطاط کے نفسیاتی اثر نے مرثیہ گوئی کو فروغ دیا۔ لیکن مرثیوں کے فن پر لکھنو کی شاعری کے عام رخ کا مکمل عکس پڑا۔ مبالغہ رنگ آمیزی، صنائع بدائع کی افراط مرثیوں میں بھی بہت زیادہ رہی۔ انیس کو طبیعتاً لکھنو کے اس رنگ سے مناسبت نہ تھی مگر وہ بھی مجبور تھے۔ لکھنو میں رہنا تھا اور لکھنو والوں سے داد حاصل کرنا تھی ۔ دبیر کے یہاں لکھنو کی ذہنیت کے مضر اثرات زیادہ واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ کہیں بھی حقیقت نگاری کا پرتو ان کے کلام پر پڑنے نہیں پایا۔ غرابت انتہا درجہ کی ہے۔ مضمون بندی اور خیال آفرینی کی فکر میں ان کا تخیل اس طرح بے تحاشا قلابازیاں کھاتا ہے کہ مطلب خبط ہو جاتا ہے۔ ان کے مرثیوں میں درد و اثر نہیں، حقیقت اور جوش نہیں محض لفاظی ہے۔ اور تعجب ہے کہ اس لفاظی کو بلاغت قرار دیا جاتا تھا۔

(۲)

معشوق

اردو شاعری کے معشوق کا اصلی وطن ایران ہے۔ وہیں اس کی ہستی معجون مرکب سی تھی ۔ ہندوستان آ کر تو اس کی اور مٹی پلید ہوئی ۔ ہر شاعر کے دیوان میں وہ یکساں نظر آتا ہے۔ کبھی اس کے خدوخال میں فرق نہیں پیدا ہونے پاتا۔ ولی سے لے کر جلیل تک اس کا ایک ہی رنگ ہے۔ معلوم نہیں لاکھوں برس اس کی عمر چودہ سال رہتی ہے یا نہیں مگر اب تک تو ضرور اس کی عمر چودہ ہی سال کیسے ہر شاعر کا معشوق ایک ہی ہے۔ کسی اور معشوق کی اردو شاعری تاب ہی نہیں لا سکتی صدیوں کے تخیل نے اس کے حسن کی تعمیر کی ہے اور اب وہ اس

وجہ کمال کو پہنچ گیا ہے کہ اس کے متعلق کوئی اور تصور کسی شاعر کے ذہن میں پیدا نہیں ہونے پاتا۔

اس کے حسن کی تعریف سنئے سب سے پہلے تو زلف ہے۔ کبھی یہ شب تار بن جاتی ہے کبھی عاشق کے بخت کی سیاہی کبھی کالی گھٹا بن جاتی ہے تو کبھی کالی ناگن اپنے جال میں غریب عاشق کا دل پھانستی ہے۔

زلف کے بعد پیشانی ہے۔ یہ صبح صادق ہے آفتاب ہے نور مطلق ہے اور معلوم نہیں کیا کیا ہے۔

معشوق کے رخساروں پر سبزے کا آغاز ہونا ضروری ہے جب تک ہرا ہی ہرا نظر نہ آئے ساون کا اندھا خوش نہیں ہوتا۔ دہن تو بالکل معدوم ہے لیکن لبوں کے وجود سے شاعروں کو انکار نہیں۔ لبوں کی شیرینی پر سب متفق ہیں اور سب روایت کرتے ہیں کہ لبوں کی شیرینی سے رقیب گالیاں کھا کے بدمزہ نہ ہوا۔ اس معدوم دہن میں دانت ضرور موجود ہیں مگر انہیں دانت کہنا ابتذال کی علامت ہے۔ یہ وہ موتی ہیں جن کی آب و تاب شاعر کی نظروں کو خیرہ کر دیتی ہے۔ لبوں کے بعد چاہ زنجداں ہے۔ جس میں شاعروں کا دل صدیوں سے غوطے کھا رہا ہے۔

لیکن معشوق کے چہرے میں سب سے زیادہ ظالم اور کافر جو شے ہے وہ اس کی آنکھ ہے نوک مژہ وہ سناں ہے جس سے شاعر کا دل چھد جاتا ہے تیز نظر کا کیا کہنا چشم زدن میں سینے کے پار ہو جاتی ہے آنکھوں کی سفاکی محض ان آلات خرب کی محتاج نہیں۔ آنکھوں میں زہر ہلاہل بھی ہے۔ اور صرف ہونٹوں کی مسیحائی اس زہر کا تریاق ہے۔ ان تمام خوں ریزیوں کے باوجود آنکھیں نرگس میں بلکہ نرگس بیمار۔

معشوق کے چہرے کا کیا کہنا کبھی آفتاب ہے کبھی ماہتاب کبھی گل ہے تو کبھی گلشن۔ اس کا جلوہ عاشق کے لئے پیام موت ہے۔ پیام موت نہ سہی تو پیام جنوں تو ضرور ہے۔

گردن صراحی دار ہے اور گل کھاتی ہے بیاض گلو پر صفائے صبح' سینہ صافی پر کبھی کبھی کوئی نازک خیال شاعر بہت تفصیل سے روشنی ڈالتا ہے مگر اکثر و بیشتر شاعروں کی نظر اس پر زیادہ نہیں پڑتی اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ معشوق مرد ہے۔

معشوق کی کمر البتہ سرے سے مفقود ہے پہلے یہ کمر چیتے کی کمر کی طرح پتلی سی تھی پھر بال کیا طرح باریک ہوگئی۔ پھر سرے سے غائب ہوگئی۔ شاعر جب معشوق کا سراپا کھینچنے پر آمادہ ہوتا ہے تو پھر ایک ایک چیز کو بیان کرتا ہے۔ ناف اور زیر ناف اور سرین سب کی تعریف کرتا ہے اور دہرائی تشبیہیں دہراتا ہے۔

معشوق کا قد سرو کا سا ہے۔ اس کی چال قیامت ہے۔ اگر اس معشوق کی تصویر تیار کرنے کی کوشش کی جائے تو ایک ایسا دلچسپ کارٹون تیار ہوگا جو میکس بیر بوانہ کے تمام شاہکاروں سے بازی لے جائے گا۔

یہ تو معشوق کی ظاہری وضع قطع تھی۔ اب اس کی سیرت ملاحظہ کیجئے:

اس کا ہر جائی ہونا ضروری ہے (کیونکہ انحطاط کے دور میں رنڈیوں کا ہر جائی پن نظروں کے سامنے تھا۔ اس بیوفائی، بے رحم، سنگدل، سفاک، بدمذاق اور بے وقوف (اس وجہ سے کہ وہ شاعر کے سچے عشق کی پروانہیں کرتا اور رقیب ہوسناک کے فریب میں آجاتا ہے) ہونا بھی ضروری ہے جتنی اس کی شکل وصورت اچھی رہی ہے اتنا ہی اس کا دل خباثت سے معمور ہے۔

وہ پیشہ ور قاتل ہے اور غضب یہ ہے کہ اس کا جرم ''قابل دست اندازی پولیس'' بھی نہیں۔ شاعر کی انتہائی تمنا یہ ہے کہ وہ اپنے معشوق کے ہاتھوں قتل ہو۔ معشوق نے تلوار چلانے کی اور اس کی آنکھوں نے تیراندازی کی اچھی خاصی مشق کرلی ہے۔ پھر وہ مسیحا بھی ہے۔ جلانا بھی اس کے اختیار میں ہے۔ عموماً اس قبرستان کا چکر لگایا کرتا ہے جہاں اس کے عشاق دفن ہیں۔ اس کی چال تو قیامت ہی ہے۔ اس کا ایک اشارہ ہی ان مردوں کو جلا دیتا ہے۔

اگر معشوق کے اس تخیل کا تجزیہ کیا جائے تو حسب ذیل عناصر صاف نظر آتے ہیں:

(۱) شاعروں کا معیاری معشوق ایران کی پیداوار ہے۔ ان کے بوسیدہ عشق میں اسی کی بھی صلاحیت نہ تھی کہ اپنے معشوق کی خصوصیتوں میں کسی قسم کا تنوع پیدا کر سکتے۔

(۲) پردے کی وجہ سے شریف عورتیں ان کے عشق کا موضوع نہیں بن سکتی تھیں۔ اس لئے عشق کے جذبات میں رفعت اور بلندی اور پاکیزگی بہت کم ہے۔

(۳) رنڈیوں اور بازاری عورتوں سے زیادہ تر سابقہ رہتا تھا۔ ہر جائی پن بیوفائی اور سیرت کی تمامتر خرابیاں جو اردو شاعری کے معشوق میں پائی جاتی ہیں غالباً انہیں کی خرابیوں کا عکس ہیں۔

(۴) فارسی کی طرح معشوق کو مرد باندھا جاتا ہے لیکن یہ صرف تقلید ہی نہیں بلکہ سوسائٹی سے عورتوں کے خارج کر دیئے جانے اور ان سے ملنے کے مواقع کی کمی کی وجہ سے فطری عشق اس زمانے میں بہت کم ہوتا تھا۔ معشوق کو اسلحہ جنگ سے شاید اس لئے آراستہ کیا گیا ہے کہ اس زمانے کے حسین لڑکے جو سوسائٹی کے معشوق ہوں گے اسلحہ پہنتے ہوں گے۔

معاشرت کے نظام میں اس قدر انتشار تھا کہ جذبات فطری اور قدرتی رو پر نہیں بہ سکتے تھے۔ اردو شاعری کے بھٹکنے کی بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ معاشرت کے جذبات بھٹکے ہوئے تھے۔

oOo

(۳)

عاشق

شاعر خود عاشق ہے۔ تمام شاعروں کا معشوق چونکہ ایک ہی ہے اور لوازمات عشق یکساں ہیں اس لئے وہ ایک مخصوص طور پر عاشق ہوتے ہیں۔ کسی عاشق شاعر میں کوئی انفرادی خصوصیت نہیں ہوتی۔

عاشق کا وفا شعار ہونا ضروری ہے۔ معشوق جتنا ظلم وستم کرتا جاتا ہے اتنا ہی یہ سر جھکاتا ہے۔ عشق کی چند خاص منزلیں ہیں جن کا طے کرنا اس کے لئے ضروری ہے۔ مثلاً بیابان نوردی کرنا، کانٹوں سے اس کے تلووں کا چھلنا، مجنوں ہو جانا، گریبان پھاڑنا، آہ وزاری کرنا، معشوق کی گلی کے چکر لگانا اور معشوق کی گلی کے کتے کو اپنے آپ پر ترجیح دینا۔ معشوق کو اس کی بے وفائی پر کبھی لعنت ملامت کرنا اور کبھی رقیب کی فریب کاریوں سے آگاہ کرنا، معشوق کے عشق میں بیمار ہونا، شب فراق کو نزع کی تکلیفیں اور شب وصل میں جان بحق تسلیم ہونا اور اگر وصال میسر نہ ہو تو معشوق کے ہاتھوں قتل ہونا یا اگر قسمت اتنی بھی یاوری نہ کرے تو اسی تمنا میں سو جانا۔

عاشق صاحب کا حلیہ یہ ہے کہ فراق میں گھل گھل کر اس قدر لاغر ہو گئے ہیں کہ اگر معشوق ان کو اپنی بزم میں جا بھی دے تو کوئی بھی ان کو نہیں دیکھ سکتا۔ گریبان چاک ہے، آنکھیں روتے روتے اور شب فراق کی تاریکی میں انتظار کرتے کرتے روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئی ہیں۔ جس راستے سے نکلتے ہیں لڑکے پتھر پھینکتے ہیں مگر معشوق ان کی طرف توجہ نہیں کرتا۔

اس شاعر عاشق کو اگر غور سے دیکھا جائے تو اس میں پلنگ پر لیٹے لیٹے پنک میں بکواس کرنے والا افیمی صاف نظر آ جاتا ہے۔ عاشق کی نوا میں ایک جوش، تڑپ اور خواہش ہوتی ہے۔ اس کا نغمہ پہاڑی ندی کی طرح آزاد، تیز رو اور گونجنے والا ہوتا ہے۔ وہ اپنے نغمے کے جادو سے اپنی محبوبہ کو کھینچ بلاتا ہے۔ یہ جادو عرب کی شاعری کی جان ہے۔ یہی جادو دانتے اور پٹرارک کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ کہیں کہیں اس کی جھلک فارسی میں نظر آتی ہے۔ زندہ قوم کا عشق بھی زندہ جوان ہوتا ہے۔ اس طرح مرد شاعر اپنے نغمے کی خواہش سے اپنی محبوبہ کے دل میں عشق کی آگ روشن کرتا ہے۔

اردو شاعری کے عاشق کی یہ مظلومیت ستم رسیدگی، پستی اور خواری اردو شاعر کی پست وخواز دہنیت کا

آئینہ ہے۔ یہ اس تمدن کی پستی وخواری کا پرتو ہے۔ جس کے جذبات کی وہ نمائندگی کر رہا ہے۔ اس عاشق کی ذہنیت سے اندازہ ہوتا ہے کہ جذبات کس قدر کثیف اور گندے ہو چکے ہیں۔ جذبات کی روانی بالکل بند ہو چکی ہے۔ تازگی کا نام ونشان نہیں۔ وہ ندی جو جبین کوہ سے ''داستان کوثر وتسنیم دہراتی ہوئی'' آئی تھی ایک دلدل میں غائب ہو گئی۔

oOo

(۴)

رقیب

تیسری شکل جو اردو شاعری کے عشق کی داستان کا جز ولازم ہے ''رقیب'' ہے۔ معشوق اور عاشق کی طرح اس کی خصوصیتیں بھی مقررہ ہیں۔ دنیا بھر کے عیوب اس میں جمع ہیں۔ عاشق کو عشق صادق کا دعویٰ ہے اور رقیب کو وہ 'ہوس کا مجسمہ' کہتا ہے۔ معشوق چونکہ اکثر بدمذاقی سے رقیب ہی کو اپنے عاشق صادق پر ترجیح دیتا ہے اس لئے عاشق کا پارہ غیض وغضب اکثر نقطہ اعتدال سے بہت زیادہ تجاوز کر جاتا ہے۔

کبھی کبھی عاشق رقیب کی خوشامد بھی کرتا ہے کہ کاش اسی طرح مطلب براری ہو سکے۔

رقیب کے وجود نے ایک اور جذبے کو شاعری کا ایک مضمون قرار دے دیا ہے۔ یہ جذبہ رشک کا ہے۔ رشک کا جذبہ تنگ نظری اور تنگ دلی کی دلیل ہے۔ اردو شاعری میں جو فروغ رشک کے مضامین کو ہوا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ذہنیتوں پر یہ جذبہ کس قدر حاوی تھا۔ رشک کے مضامین کو طرح طرح سے باندھنا کمال سمجھا جانے لگا تھا۔ غالب نے بھی رشک کے مضامین کو اس کثرت سے باندھا ہے کہ شک ہونے لگتا ہے کہ یہ جذبہ ان کی طبیعت کا جز تو نہیں تھا۔

رقیب کے علاوہ ایک اور ہستی ہے۔ جس پر شاعروں کا عتاب رقیب سے کم نہیں۔ یہ ہستی واعظ اور ناصح کی ہے۔ فارسی شاعری میں محتسب کا وجود بے بنیاد نہیں تھا۔ شعراء اکثر بادہ خوار اور رند تھے اور محتسب ان کو تکلیف پہنچاتے تھے مگر کسی قسم کا کوئی احتساب اردو شعراء کے طوفان بدتمیزی کو روکنے کے لئے موجود نہیں تھا۔ اردو شاعری کا واعظ فارسی کے محتسب اور واعظ کی نقل ہے۔ وہ اس سے نفرت بھی کرتے ہیں اور یہ ان کی تفریح طبع کا ذریعہ بھی ہے۔ ان کی ساری بھونڈی ظرافت اس غریب کا مذاق اڑانے میں خرچ ہو جاتی ہے۔

oOo

(۵)

فراق و وصل

عشق کی دو کیفیتیں فارسی سے براہ راست مستعار لے لی گئیں اور ان پر طرح طرح سے طبع آزمائی ہوتی رہی۔ عشق کا جذبہ اس درجہ لطیف اور کیف پرور ہے اور اس میں اس قدر نازک اور لطیف کیفیتیں ہوتی ہیں کہ اگر محض ان کو دہرایا جائے تو کسی قوم کی شاعری جذبات کا خزانہ بن سکتی ہے۔ ہر شخص اس جذبے کو ایک خاص طور پر محسوس کرتا ہے اور اس میں ایک خاص لطف پاتا ہے۔ اگر اس لطف کو وہ اپنے انفرادی احساس کے طور پر نظم کرے تو جذباتی شا(۳)

میر و سودا کا زمانہ

اورنگ زیب کے بعد ہی سے دلی پر حوادث اور انقلابات کی بجلیاں گرنی شروع ہوئیں۔ سیدوں کا زور ہوا۔ پھر نادر شاہ نے حملہ کیا' احمد شاہ ابدالی نے حملہ کیا۔ مرہٹوں اور جاٹوں نے ترک تازیاں کیں۔ ان ہنگاموں میں پریشانی اور بے اطمنانی کا جو عالم ہوگا ظاہر ہے۔ گھربار' عزت ناموس کوئی چیز محفوظ نہ ہوگی۔ ایک آفت سے چھٹکارا ملنے پر بھی کسی نئی آنے والی مصیبت کا دھڑکا دل کو پریشان کرتا رہتا ہوگا۔ سکون قلب اور اطمینان کا دور دور پتہ نہ ہوگا۔ یہ وہ ماحول تھا جس میں اردو شاعری پروان چڑھ رہی تھی۔

اب تک تو یہ تھا کہ زوال کے اثرات سے ذہنیتیں متاثر تھیں۔ ان ہنگاموں کی وجہ سے ذہنیتوں کے ساتھ ساتھ زندگیاں بھی متاثر ہو گئیں۔ تباہی اور بربادی کا سماں آنکھوں کے سامنے تھا اور اس کا اثر تمام دماغی حیات پر پڑ رہا تھا۔

اس پر آشوب ماحول کا اثر شاعری پر پڑنا ضروری تھا۔ چنانچہ میر و سودا کے دور کی شاعری میں تین رجحانات بہت نمایاں نظر آتے ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ زوال اور انحطاط کی فضا نے ان رجحانات کو سینچا ہے۔

(۱) قنوطیت و یاسیت کی طرف رجحان:۔ زمانے کے پر آشوب حالت' بے چینی' بے اطمینانی اور بے لطفی نے حساس دلوں اور دماغوں کو اس قدر متاثر کیا کہ یاسیت اور قنوطیت نقطہ نظر بن گئی۔ سکون قلب بالکل میسر نہیں تھا۔ معاشرت اور تمدن کا نظام درہم برہم ہو رہا تھا۔ فضا بہت زیادہ اندوہناک تھی۔ اس انتشار نے یاس کے جذبات کو ابھارنا شروع کیا۔ میر کو قدرت ہی نے دردمند دل دیا تھا۔ اس ذہنی انتشار

اور کرب نے انہیں اور زیادہ اذیت دی۔ ان کی شاعری میں جذبات، یاس والم کا ذمہ دار بڑی حد تک یہی کرب وانتشار تھا۔ درؔد کے یہاں بھی بہت ہلکے رنگوں میں یاس والم کے جذبات کی جھلک نظر آتی ہے۔ مگر تصوف کا اثر جا بجا اس زخم پر مرہم رکھتا ہے اور مجموعی طور پر ان کا لہجہ اتنا المناک معلوم نہیں ہوتا۔

(۲) تصوف کی طرف رجحان:۔ تاتاریوں کے حملوں نے فارسی شاعری میں تصوف کو فروغ دیا تھا۔ اہل دل شعرا نے جب اس طرح شہروں، زندگیوں اور معاشرتوں کو برباد ہوتے ہوئے دیکھا، دنیا کی بے ثباتی کا نقشہ ان کی آنکھوں کے سامنے کھینچ گیا۔ ظاہر کی بربادی دیکھ کے انہوں نے باطن کی طرف توجہ کی۔ یہ وہ دولت ہے جو کبھی لٹ نہیں سکتی۔ اگر ہلاکو خاں بغداد کی اینٹ سے اینٹ نہ بجا دیتا اور پوری دنیائے سلام میں کشت وخون کا بازار گرم نہ کرتا تو بہت ممکن تھا کہ سنائی اور عطار اور رومی وسنائی اور عطار اور رومی نہ بنتے۔

دلی کی تباہی نے بہت ہی مختصر پیمانے پر اس وجہ سے کہ تمدن کے زوال کے باعث ظاہری طاقتوں کی طرح باقی طاقتیں اور روحانی طاقتیں بھی مضمحل اور منتشر ہو چکی تھیں اردو شاعری میں تصوف، طریقت اور عشق الٰہی کے جذبات بھی پیدا کر دیئے۔ درؔد اس راستے کے راہبر ورہنما تھے۔ ان کی درویش منش طبیعت ،ان کے استغنا نے انہیں حب دنیا سے یوں بھی بے نیاز کر دیا تھا ان کے دل کا درد عشق حقیقی کے جذبات میں سرشار ہو کر ان کی شاعری میں پھوٹ نکلا۔ ان کے بھائی اثرؔ کی شاعری میں بھی یہی جذبات جا بجا جھلکتے ہیں۔ ''عشق''، جو تمامتر سفلی خواہشات سے پاک ہے کے سوز نے میر پر اور ان کی شاعری پر جادو سا کر دیا۔

(۳) ذہانت کا غلط رخ:۔ دلی اور دلی کے تمدن کی تباہی کا تیسرا اثر جو شاعری پر پڑا بہت تباہ کن تھا۔ ذہنی انتشار نے صحیح ادبی توازن کو بگاڑ دیا۔ ذہنیت کی پستی بہت بڑھ گئی۔ شاعروں، سخن سنجوں اور سخن فہموں کا مذاق یکساں بگڑ گیا۔ تصنع کے غلط معیار شاعروں کے طرز خیال پر اس قدر حاوی ہو گئے کہ ذہانت تک بھٹکنے اور گمراہ ہونے لگی۔ اُپج اور جدت طرازی کرنے کے بجائے ذہانت کا سارا زور ابتذال اور تصنع میں خرچ ہونے لگا۔ یہی رجحان سوؔدا کی شاعری پر چھایا ہوا ہے۔ اور سوؔدا کے سوا اس زمانے کے عام شعرا پر اسی کا رنگ غالب ہے۔ ذہانت لفاظی میں خرچ ہو رہی ہے۔ شاعری کا معیار غلط سے غلط تر ہوتا جا رہا ہے۔

oOo

(۴)

دربار لکھنو

دہلی کی تباہی نے لکھنو کو مشرقی تمدن کا آخری مرکز بنا دیا۔ یہ تمدن بھی ایک تباہ ہوتی ہوئی قومیت اور دم توڑتی ہوئی معاشرت کا تمدن تھا جس طرح بیمار مرض الموت میں سنبھالا لیتا ہے اسی طرح مغلوں کی تہذیب نے لکھنو آ کر سنبھالا لیا تھا لیکن مرض اس قدر شدید تھا کہ تباہی اور فنا کے آثار صاف نمایاں تھے۔ جس طرح مریض زندگی سے ناامید ہو جانے کے بعد جی کھول کر بد پرہیزیاں کرنی شروع کر دیتا ہے کہ جس قدر لطف ممکن ہو ان چند گھڑیوں میں جو باقی رہ گئی ہیں جی بھر کے اٹھا لے۔ اس طرح لکھنو میں اسلامی معاشرت نے وہ بد پرہیزیاں شروع کر دیں جنھوں نے موت کی گھڑی کو اور بھی قریب کھینچ بلایا۔

چونکہ زندگی کی تمام تر عملی صلاحیتوں سلب ہو چکی تھیں۔ عیش وعشرت اور رنگینی خیال کی ایک جھوٹی زندگی فروغ پانے لگی۔ مجروح معاشرت دل بہلانے کے لئے کھلونے ڈھونڈ رہی تھی۔ اودھ کے نوابوں کی سرپرستی میں کھلونوں کی تلاش ہوئی۔ بہت سے کھلونے اور بہت سے نئے نئے کھیل ایجاد کئے گئے۔ لکھنو کے تمدن کی ساری ذہانت انہیں ایجادوں اور انہیں کھیلوں میں صرف ہوئی۔ ورزشی کرتبوں نے سپاہ گری کی جگہ لے لی۔ مرغ بازی، پتنگ بازی، بٹیر بازی کے ساتھ ساتھ ایک اور کھیل کو بہت فروغ ہوا۔ یہ کھیل شاعری تھا۔

جس طرح عوام الناس مختلف قسم کے کرتبوں میں دل بہلایا کرتے۔ اسی طرح شرفا اور پڑھے لکھے لوگوں کو بھی کسی دلچسپ ذہنی مشغلے کی ضرورت تھی۔ ذہنی عیاشی کے لئے شاعری سے بڑھ کے کون سا میدان موزوں ہو سکتا ہے؟ سیلاب کی طرح شاعری لکھنو کی معاشرت پر چھا گئی اور جس طرح سیلاب کھیتوں کو تباہ و برباد کر دیتا ہے اسی طرح اس شاعری نے جس کا مقصد محض مشغلہ تھا ذہنیتوں کو برباد کر دیا۔

جذبات اصلی زندگی میں اس قدر شدت اور بے دردی سے خرچ کئے جا رہے تھے کہ شاعری میں ان کا عکس بھی نہ پڑنے پایا۔ جب جذبات صحیح وتندرست ہوتے ہیں تو جسم کی طرح ذہن بھی ان سے قدرتی طور پر متاثر ہوتا ہے اور یہ تاثر تمام ذہنی مصروفیتوں پر مس فن ہوتا ہے۔ اور صحیح الحواس قوموں کے جذبات بھی زندہ ہوتے ہیں اور ان کے ادب میں جھلکتے ہیں۔ لیکن یہاں تو جذبات کی ساری صحت وتوانائی سارا

زور و شور ختم ہو چکا تھا۔ چند سفلی جذبات رہ گئے تھے۔ جو رنگین معاشرت کے رنگ میں اس قدر آلودہ ہو چکے تھے کہ اگر دماغوں پر ان کا اثر پڑا بھی تو انتہا درجے کا پست کر دینے والا اثر۔

معاشرت کا یہ رنگ دربار سے شروع ہوا۔ جب قدرت کسی تمدن کو تباہ کرنا چاہتی ہے تو اسباب بھی ویسے ہی فراہم کر دیتی ہے اگر لکھنو میں یکے بعد دیگرے نالائق غافل اور رنگین مزاج بادشاہوں کا تانتا نہ بندھ جاتا تو بہت ممکن تھا کہ آج بھی اودھ کی ریاست باقی ہوتی اور غدر کے بعد جب ہندوستان بھر میں ردّ عمل شروع ہوا تو دیسی دربار ہی کے سایۂ عاطفت میں جہاں کی حالت زیادہ سنبھل جاتی مگر چونکہ مغلوں کے تمدن کے ہر نشان کا مفقود ہو جانا مقدر تھا۔ اس لئے دربار کا رنگ بد سے بدتر ہوتا گیا۔ آصف الدولہ کے عہد میں جو حالت تھی سعادت علی خان کے زمانے میں کچھ سنبھلی تو سہی مگر آدھا ملک ہاتھ سے نکل گیا۔ پھر نصیر الدین حیدر کا زمانہ آیا۔ مستیوں اور بے اعتدالیوں کے اس دور سے بی واجد علی شاہ کا دور بازی لے گیا۔ اودھ کی سلطنت تو خیر ایک معمولی سی ریاست تھی اس قسم کی رنگینیوں اور عیاشیوں نے تو بڑی بڑی قوموں کو دنیا سے حرفِ غلط کی طرح مٹا دیا۔

اس معاشرت کا اثر شاعری پر کئی حیثیتوں سے پڑا۔

(۱) جس طرح یہ معاشرت صحت خیال اور صحت جذبات سے عاری تھی۔ اسی طرح وہ شاعری جس نے اس ماحول میں پرورش پائی زندگی جذبات اور تخیل سے معری رہی۔

(۲) چونکہ شاعری محض ایک ذہنی ''مشغلہ'' تھی اس لئے ساری توجہ انداز بیان اور لطف زبان پر صرف ہوگئی۔ شاعری میں روح تو پہلے ہی سے تقریباً مفقود تھی۔ اب وہ ایک بے جان سرد لاش بن گئی۔ ساری کوششیں اس لاش کو اس حسین ممی کی طرح باقی رکھنے میں صرف ہو رہی تھیں۔

(۳) تکلف اور تصنع جو زندگی پر چھایا ہوا تھا شاعری پر بھی چھا گیا۔

(۴) زندگی میں باوجود نفاستوں کے انتہا درجے کا ابتذال شامل تھا۔ زوال پذیر قوموں کے رنگین تمدن میں نفاست کی سطح کے نیچے نہایت گندی ذہنیت اور گندے خیالات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ یہی ابتذال شاعری میں بھی شامل ہوگیا۔

یہ خصوصیات لکھنو کی پوری شاعری میں برابر نظر آتی ہیں اور ہر دور میں بڑھتی جاتی ہیں یہاں تک کہ میر جیسا پاکیزہ خیال شاعر بھی لکھنو میں قدم رکھتے ہی کچھ دیر کے لئے ان کا شکار ہو جاتا ہے۔ میری مثنویاں جو آصف الدولہ کے شکار کے متعلق لکھی گئی ہیں۔ ان تمام خصوصیات سے آلودہ ہیں جنھوں نے رفتہ رفتہ لکھنو

کی شاعری کو اپنا گھر بنالیا۔ انجا درجے کا تصنع مبالغہ لطیف تشبیہیں یہ سب کچھ ان مثنویوں میں موجود ہے اوران سے تنگ آکے وہ حقیقی شاعر جو میر کے اندر موجود تھا بار بار غزلوں میں پناہ لیتا ہے۔

یہی رنگ سودا کے آخری قصائد میں اور قصائد سے زیادہ ان کی ہجویات میں جن میں سے اکثر لکھنو میں لکھی گئی ہیں اور زیادہ بھونڈے پن سے نظر آتا ہے خصوصاً ضاحک کی ہجویات میں جس گندہ ذہنی سے وہ واہی تباہی بکتے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہیں گالیاں دینے کا سلیقہ بھی نہیں تھا لیکن حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ لکھنو میں ان ہجویات کی داد دی جاتی تھی۔ یہ ہجویں لوگوں کی زبان پر تھیں اوران کو ہزلیات کا شاہکار سمجھا جاتا تھا۔

میر و مرزا تو خیر باہر سے آئے تھے اوران کے کلام کے صرف اس حصہ سے لکھنو کے رنگ کا اندازہ ہوتا ہے جو انہوں نے لکھنو آنے کے بعد لکھنو کی معاشرت کے اثر سے لکھا۔ لکھنو کی اصلی شاعری حقیقت میں انشاؔ و جرأت سے شروع ہوتی ہے۔ انشاؔ وغیرہ دلی سے آئے تھے مگر ان کی شاعری اوران کے انداز کلام کی اصل لکھنوی مذاق کے اثرات سے ہوئی۔

انشاؔ کی ذہانت کا اندازہ کرنے سے حیرت ہوتی ہے۔ اگر سیدھے راستے پر اس شخص کا قدم پڑتا تو معلوم نہیں یہ کتنا بڑا شاعر نکلتا لیکن انشاؔ کی ذہانت اس بری طرح خرچ ہوئی کہ افسوس ہوتا ہے وہ جدت طرازی جو اردو شاعری کو کچھ سے کچھ بنا دیتی صرف وقتی دلچسپیوں کے لئے انوکھی باتیں ایجاد کرنے میں صرف ہوگئی۔ اس فضا میں تحسین حاصل کرنے کے سوا اور بادشاہ کو خوش کرنے کے سوا کوئی اور نصب العین انشاؔ کی شاعری کا سمجھ میں نہیں آتا۔

مصحفیؔ کی متانت و سنجیدگی کو اس فضا نے قائم نہیں رہنے دیا۔ پھر بھی کہیں کہیں جب وہ اس فضا سے ذہنی طور پر بے تعلق ہو جاتے ہیں تو ان کی شاعری میں ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے۔ جرات کو ”دیارِ حسن کی آب و ہوا“ طبیعتاً سازگار تھی۔ ان کی شاعری لکھنو کے رنگ میں بالکل ڈوب گئی۔

رنگینؔ کی شاعری میں لکھنو کی ذہنیت بہت صاف نظر آتی ہے۔ ان کا تخلص ہی اس شاعری کے رجحان کا آئینہ ہے اوراس شاعری کی رنگینی اپنی پوری شوخیوں کے ساتھ سب سے زیادہ انہیں کے کلام میں جھلکتی ہے ۔خصوصاً ان کی ریختی' نہ صرف اس زمانے کی مستورات کی زبان کا ذخیرہ ہے بلکہ مستورات پر اس تہذیب نے جو گمراہ کن اثر کیا تھا وہ بھی اس میں جا بجا جھلکتا ہے۔ شدت کے پردے کی وجہ سے جتنی گمراہیاں عورتوں میں پیدا ہوگئی تھیں وہ ان کی ریختی میں صاف صاف نظر آجاتی ہیں۔ ایک شوخ لڑکی کی ذہنیت کو

انہوں نے اس شعر میں بیان کیا ہے۔

میں بناؤں گی زنا خی اس کو

جس کی صورت میری باجی سی ہو

رنگین کی اس قسم کی شاعری میں لکھنو کی معاشرت جیسی کچھ بھی تھی بالکل صاف نظر آجاتی ہے۔ اس دور میں شاعروں کے دماغوں میں اس قدر زنگ لگ گیا تھا کہ ان کی اپنی زندگی قطع نظر اس سے کہ یہ زندگی بہت پست تھی اور شاعری میں منعکس ہونے کے قابل نہیں تھی اصلی رنگ میں کہیں بھی اپنے کلام میں نظر نہیں آتی۔ یہ شاعری براہ راست اس زندگی کی پیداوار بھی نہیں تھی بلکہ اس زندگی سے ایک خاص قسم کی ذہنیت پیدا ہوگئی تھی اور اس شاعری کی بنیاد اس ذہنیت سے پڑی تھی۔ اور وہ زندگی جس سے یہ ذہنیت پیدا ہوئی تھی جس میں شعراء اپنے دن رات گزارتے تھے۔ باوجود نظروں کے سامنے ہونے کے نظروں سے اوجھل تھی۔

اس دور کے شعراء نے زنانی چیزوں کے نام البتہ بہت بڑی تعداد میں اپنی شاعری میں داخل کر لئے ۔شاید اس رجحان کا باعث بھی ریختی تھی یا ممکن ہے کہ اس قسم کی معاشرت کا براہ راست یہ اثر ہوا ہو۔عورتوں کے ملبوسات' زیورات وغیرہ کے نام کثرت سے باندھے جانے لگے مگر بجائے اس کے کہ حقیقت نگاری کا رنگ پیدا ہوتا ابتذال بڑھتا گیا۔

ناسخ اور آتش کے دور میں یہ خصوصیات تو اکثر و بیشتر برقرار رہیں اور ان کے سوا اور بہت سی گمراہ کن راہیں نکلیں۔ ناسخ نے زبان کا دائرہ بہت محدود کر دیا۔ وہ الفاظ جو عوام الناس بولتے چالتے ہیں زبان کی جان ہوتے ہیں۔ ان کی وسعت سے زبان کی وسعت میں اضافہ ہوتا ہے۔ ناسخ نے بہت سے الفاظ کو قرار دیا اور وہ زبان سے رفتہ رفتہ خارج ہونے لگے۔ اس قید نے ایک طرف تو زبان کی ترقی کی رفتار روک دی۔ دوسری طرف اپج اور خیالات کی روانی کا راستہ روک دیا۔

آتش کو قدرت نے غلطی سے لکھنو میں پیدا کیا تھا۔ ان کا وہ کلام جو لکھنو کے اثر سے پاک ہے کہیں کہیں لطیف بلندیوں تک پہنچ جاتا ہے۔

ناسخ و آتش کے جانشینوں میں متقدمین کے عیوب تو سارے کے سارے منتقل ہو گئے لیکن ایک آدھ خوبی جو کسی کسی میں تھی منتقل نہیں ہوئی۔ تصنع بڑھتا گیا' شاعری ضلع جگت بن کے رہ گئی۔ شخصی جذبات سرے سے ختم ہو گئے۔ ساری توجہ لطف بیان پر صرف ہوتی رہی اور لکھنو کی شاعری پست سے پست تر ہوتی گئی۔

oOo

(۵)

لال قلعہ

دلی سے اردو شاعری ہجرت کر کے لکھنو نہیں گئی تھی۔ چند شعرا ہجرت کر کے لکھنو گئے تھے اور لکھنو شاعری کا مرکز بن گیا تھا مگر باوجود پیہم صدموں کے دلی میں اب بھی شاعری کا مرکز رہنے کی صلاحیت باقی تھی۔ باوجود اس کے کہ "گردش نے چرخ کی اسے ویران کر دیا تھا" اب بھی اس اجڑے دیار میں کچھ لوگ ایسے تھے جنھوں نے ویرانے میں شمعیں روشن رکھیں۔ ان چند لوگوں نے اردو شاعری کے انحطاط کے ان پست اور مبتذل گڑھوں میں گرنے نہ دیا جن میں وہ لکھنو میں گر رہی تھی۔

تباہی کبھی کبھی آنکھیں بھی کھول دیتی ہے اور اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ بہت زیادہ رونق سے اس قدر چکا چوند ہوتی ہے کہ کچھ سجھائی نہیں دیتا۔ یہی حال دہلی اور لکھنو کی شاعری کا ہوا۔ دہلی کے ویرانے میں جس شاعری نے نشو ونما پائی اس میں انحطاط کے آثار نمایاں ضرور تھے مگر لکھنو کی شاعری کے مقابلے میں بہت کم انحطاط اور زوال کا نقشہ چونکہ نظروں کے سامنے تھا اس لئے کہیں کہیں حقیقت کی بجلیاں بھی شاعروں کے کلام میں کوند جاتی ہیں۔

لکھنو کے مقابلے میں دہلی میں اردو شاعری کی حالت اس وجہ سے سنبھلی رہی کہ:

(۱) دہلی میں عیش پرستی اور بے اعتدالی کا وہ زور نہیں تھا جو دماغی توازن کا خاتمہ کر دیتا ہے اور صحت خیال کو بالکل فنا کر دیتا ہے۔

(۲) دلی کی معاشرت میں تصنع اور تکلف اتنا زیادہ نہ تھا کہ ذہنوں کو بھی ماؤف کر دیتا اور اس کا اثر شاعری پر پڑتا۔

(۳) دلی کے دربار میں اور وہاں کے شعرا کی معاشرت اور ان کے طرز خیال میں اب تک مغلوں کی متانت اور سنجیدگی کی جھلک تھی۔

(۴) دہلی کا ٹوٹا پھوٹا دربار شاعری کا مرکز تو ضرور تھا مگر شاعری کی رو پر حاوی نہ تھا۔ دربار سے باہر بھی آزاد انفرادی جذبات و احساسات کی شاعری نشو و نما پا رہی تھی۔

دلی کے آخری دور کے شعرا کو دو طبقوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے:

(ا) خالص درباری شاعر یعنی وہ شعرا جن کا تعلق دربار سے بہت گہرا تھا اور جن کی شاعری نے دربار کے ماحول میں نشو نما پائی تھی۔ ان شعرا کے ہاں تصنع بہت زیادہ ہے کیونکہ درباداری کی خاطر آمد سے زیادہ آورد کی طرف ان کی توجہ مندول رہتی۔ زیادہ اس کی فکر رہتی کہ اپنے قدردانوں کو اپنی ذہانت اور قابلیت سے خوش کریں اور مرعوب رکھیں۔ ظاہری شان و شوکت ان شعرا کے کلام میں انتہا درجے کی ہے۔ شاہ نصیر اور ذوق جو اس طبقے کے نمائندے ہیں ظاہری شوکت اور قابلیت اور ذہانت کے مظاہروں میں جواب نہیں رکھتے۔ سنگلاخ سے سنگلاخ زمینیں تلاش کر کے ان لوگوں نے جوئے شیر نکالی ہے۔ ذوق کے قصائد کی زمینوں ''نورِ سحر' رنگِ شفق'' وغیرہ اور شاہ نصیر کی غزلوں کی زمینوں 'ساون بھادوں اور فلک پہ بجلی زمین پر باراں'' میں یہی تصنع جس کو اس زمانے میں انتہائی ذہانت و طباعی پر محمول کیا جاتا تھا انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ ان شعرا کے کلام میں انحطاط کے آثار تکلیف دہ حد تک موجود ہیں۔ پھر بھی یہ غنیمت ہے کہ چند غزلوں کے علاوہ (مثلاً نصیر کی ''جبل کی مکھی'' والی غزل' ان کے کلام میں وہ ابتذال نہیں جو اساتذہ لکھنو کے کلام میں عموماً پایا جاتا ہے۔

ان شعرا کے کلام کو جو مقبولیت اس دور میں حاصل تھی اس کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دلی کے سخن فہم حلقوں کی ذہنیت بھی کافی پست تھی۔ صحیح تنقید اور صحیح تعریف کا کوئی معیار ان کے پاس بھی نہ تھا۔ حیرت ہوتی ہے کہ ذوق کے اس مطلع پر لوگ سر دُھنتے تھے۔

سر مراوقت ذبح قاتل کے زیر پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

ooo

اور مرزا غالب کے کلام کو مہمل اور بے معنی سمجھتے تھے۔

(ب) دوسرا گروہ ان شاعروں کا ہے جن کا یا تو دربار سے کوئی خاص تعلق نہ تھا اور اگر تھا تو بھی ان کے عام انداز شاعری پر دربار کا کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔

ان شعرا میں ہم ایک مدت کے بعد پھر کہیں کہیں آزاد اور بلند تخیل اور گہرے ذاتی جذبات' اعلیٰ

خیالات اور سچے احساسات کی جھلک دیکھتے ہیں۔ ان میں سب سے پہلے انحطاط کے ایک غیر محسوس غیر معلوم ردِ عمل کی رو نظر آتی ہے غالبؔ اور مومنؔ اس گروہ کے نمائندے ہیں اور مختلف طریقوں پر دونوں کی عظیم الشان شخصیتیں انحطاط کے اس سیلاب میں اپنی اپنی جگہ قائم اور مستقل نظر آتی ہیں۔

غالبؔ شاعری کی عام ڈگر سے ہٹ کر سب سے پہلے یہ محسوس کرتے ہیں کہ 'بقدر شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل'۔ اگر چہ ان کے دیوان کا اکثر و بیشتر حصہ سخن گسترانہ باتوں سے بھرا ہوا ہے پھر بھی چند منتخب اشعار میں وہ اس ملائے اعلیٰ تک پہنچ جاتے ہیں جہاں شاعری پیغمبری بن جاتی ہے۔ پہلی مرتبہ صحیح غور و فکر بلند فلسفیانہ خیالات و احساسات اور کہیں کہیں گہرے نازک جذبات انہیں کے کلام میں نظر آتے ہیں۔

”کیٹس اور اس کی شاعری“

عزیز احمد

کیٹس نہ تو کافی طور پر انقلابی شاعر تھا اور نہ صحیح معنوں میں خیالی اور تصوری اس کی مثال ایک ایسے فطری مصور کی ہے جو اپنے ماحول کی ہر چیز کو ایک نئے نظریہ ایک نئے جذبہ سے دیکھتا ہے وہ بائرن کے طوفان خیز جذبہ انقلابی سے ناواقف ہے اور اس کو شیلے کے جوش، ہمدردی بنی نوع انسانی اور ان کی سرگرم محبت سے کوئی تعلق نہیں ہے اس کے نقطہ خیال کے مطابق شاعری فلسفہ کے بار کی متحمل نہیں ہوسکتی اور نہ مذہبی تعلیمات کیلئے موزوں ہے اور معاشرتی اور سیاسی نظریوں کو منظر عام پر لاسکتی ہے بلکہ وہ ایک حسن ہی کی آفرید اور صرف حسن ہی کا پرتو جان کیٹس 31 اکتوبر 1795ء کو پیدا ہوا اور اسکی اچانک وفات 23 فروری 181ء میں واقع ہوئی لیکن اس کی تمام شاعری کو نہ صرف 4 سال رہا 1820ء کے بعد اس نے کوئی نظم نہیں لکھی، کیٹس کی شاعری کے متعلق ہم کو بہت کچھ معلومات ان خطوط سے حاصل ہوتے ہیں جو اس نے اپنے دوستوں کو لکھے تھے اگر چہ دق اس کی ناگہانی موت کا سبب ہوا لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اس کے جذبات محبت اور احساسات کی بہت سختی سے مزاحمت کی گئی کیونکہ اس کی شاعری Fanny Brown کی وجہ سے وجود میں آئی وہ جو کچھ کہتا صرف اسی بے وفا محبوب کیلئے ہی کہتا تھا لیکن اس کا دل صرف توڑا ہی نہیں گیا بلکہ اس کو مہلک طور پر زخمی کیا گیا اکثر شعراء خاص طور پر اس کے عہد کے یا تو موثر ماحول میں رہ کر شاعر بنے یا پھر ان کے آباواجداد شاعر تھے لیکن جان کیٹس ان دونوں چیزوں سے محروم تھا اس نے ایک غیر شاعرانہ فضاء میں پرورش پائی جہاں ادب اور شاعری کا نشان تک نہ تھا لیکن یہ امر تعجب خیز ہے کہ اس کی شاعرانہ صلاحیتیں اس قدر جلد نشوونما پائیں اس پر بھی وہ کس یقین کے ساتھ

کہتا ہے ''میرا خیال ہے'' وہ کہتا ہے میری وفات کے بعد میرا نام بھی انگریزی مشہور شعراء کے ساتھ زندہ رہے گا' ارنالڈ نے اس کے ساتھ اضافہ کرتے ہوئے کہا یقین وہ ہے...... اور وہ شیکسپیر کے ساتھ ہے' دوسرے نقادوں نے بھی کیٹس کو شیکسپیر کے مقابل میں کھڑا کیا ہے اور یہ امر واقعہ ہے کہ ناساز گار وقت کے باوجود سوائے ان دو شعراء کے کسی نے شاعری کو اتنی بلندی پر نہیں پہونچایا اسی ضمن میں مدسٹن کہتا ہے' لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ شیکسپیر کی شاعرانہ زندگی کا سرمایہ 30 سال کا تھا اور کیٹس کا صرف چار سال کا اور یہ چار سال بھی بیماری ناامیدی اور نامرادی سے گھرے ہوئے تھے' ممکن ہے اگر وہ زندہ رہتا کم از کم معمولی عمر تک تو لوگ شیکسپیر کو بھول جاتے' ملٹن کے مشہور مقولہ کے بموجب شاعری کو سادگی' جوش اور جذبات کا حامل ہونا چاہئے' قطع نظر ان دو خاصیتوں کے جذباتی شاعری کا جہاں تک تعلق ہے کیٹس کے یہاں اس کی بلندی کو کوئی نہیں پہونچ سکتا وہ ایک ایسا جادوگر ہے جو بکثرت سحر آگین جذبات اور مسحور کن جوش رکھتا ہے اس کا معیار حسن شیلی سے جدا ہے اگر چہ ''حسن'' کیٹس کے جذبات اور احساسات کو ابھارنے کیلئے شیلی سے زیادہ موثر تھا لیکن وہ حسن غیر فانی نہیں جیسا کہ وہ خود کہتا ہے ''حسن وہ حسن جو فنا ہونے والا ہے۔

جمالیات کے گہرے نقوش اس کے یہاں موجود ہیں جو طرح طرح کی رنگینیوں اور موسیقیوں میں نظر آتے ہیں اس کے پاس عظیم ترین احساس موجود ہے جس کے اثرات سے محفوظ ہونے کیلئے جراءت آزما محبت قوت برداشت موت کا یقینی شرافت پسند روح فسونگری دلیری' الف لیلوی عجائبات سے آشنا ہونے کی ضرورت ہے اور کیٹس ان چیزوں سے صحیح طور پر آشنا ہے جہاں تک نیچرل شاعری کا تعلق ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ نیچر کو صرف نیچر کی خاطر محبت کی نظر سے دیکھتا ہے یہی نہیں بلکہ وہ قدرت کے رازوں سے بھی آشنا دکھائی دیتا ہے اس کی نیچر پرستی کسی اخلاقی جذبہ کے تحت نہیں تھی اور نہ عقل کی رہبری کیلئے بلکہ صرف مسرت اور دائمی مسرت سے لطف اندوزی کیلئے شیلے اور کیٹس دو ایسے ہمعصر تھے جو دنیا کو حسن سے آشنا کرانے آئے تھے لیکن ان دونوں کے منزل مقصود جدا جدا ہے شیلے کا راستہ آسمان سے زمین کی طرف ہے اور کیٹس کی راہ زمین سے آسمان کی طرف۔

حسن شیلے کے نزدیک علوم ذہنی میں سے ایک ہے وہ ایک دماغی پیداوار کا نظریہ ہے ایک روح ہے جو کائنات میں چلتی پھرتی نظر آتی ہے ہر جگہ ہر شئے میں موجود ہے لیکن کیٹس حسن کو ایک دوسری جگہ دعوت نظر دیتا ہے وہ کہتا ہے حسن احساسات کی سرفرازی ہے ایسے احساسات جو خود سرفراز کئے گئے ہوں وہ حسن

کا دل گرفتہ ہی نہیں بلکہ عاشق تھا حسن کے سامنے اس کی وہ حالت ہوتی ہے جو ایک پرستار کی اس کے محبوب کے سامنے ہوتی ہے جسے وہ جان سے بھی بڑھ کر عزیز رکھتا ہے کیٹس کے حسن کا نظریہ یہ ہے۔

''حسن سچائی ہے اور سچائی حسن (اے شخص) تجھے دنیا میں صرف یہی جاننا ہے اور صرف یہی جاننا بھی چاہئے۔

دوسری جگہ وہ کہتا ہے ''ایک حسین شئے دائمی مسرت کا باعث ہوتی ہے'' اسی حسن پرستی کے عقیدے نے اس کو بہ حیثیت ایک شاعر بلند تر انسان سے معنون کرنے پر مجبور کر دیا'' ایک شاعر'' وہ کہتا ہے خود بالکل غیر شاعرانہ ہستی ہے کیونکہ وہ چیزوں میں یکسانیت اور مطابقت نہیں رکھتی بلکہ وہ مسلسل کسی دوسری ہستی کیلئے مفید ثابت ہوتی ہے اور مکمل حیات کیلئے شمع راہ کا کام کرتی ہے''

یہ ایک سچے مقصد کا نظریہ ہے اسی لئے ہم کیٹس کو بجا طور پر ایک شاعر ایک بڑا شاعر کہہ سکتے ہیں وہ یہ بھی اچھی طرح جانتا تھا کہ شاعری کیا چیز ہے اسی لئے وہ کہتا ہے' اگر شاعری اتنی قدرتی اور فطری طور پر نہیں آسکتی جس طرح درختوں میں پتے آتے ہیں تو بہتر ہے وہ نہ آئے۔

یونانی دیوتاؤں اور قدیم تاریخی قصوں سے اسے بہت دلچسپی تھی اسی لئے اس کی نظموں میں جا بجا دلچسپ تلمیحات نظر آتی ہیں' اس میں شک نہیں کہ اعلی مستند تاریخی اور مذہبی تلمیحات وہ بکثرت استعمال کرتا ہے لیکن اپنے خاص انداز بیان اور حسن خیال سے انہیں اپنا لیتا ہے۔ بلند پرواز اور وجد آگین نظموں میں کیٹس جس قدر مسرت اور شادمانی محسوس کرتا ہے ایسی صلاحیت کسی اور شاعر میں نہیں یہی نہیں بلکہ کوئی غم دل میں بھی اس سے نہیں بڑھ سکتا' وہ جوش دل سے ہر غم کے استقبال کو تیار رہتا ہے' الفاظ اور محاورات کی آراستگی نے بھی اس کی شاعری کو ممتاز کیا ہے' ورڈس ورتھ کوہساروں کی تنہائی میں دلکشی اور حسن کی ایک دنیا پوشیدہ دیکھتا ہے شیلے ہوا کے جھونکوں اور نسیم سحری کی بے باک موجوں میں دلکشی اور حسن کے لامحدود جلوے دیکھتا ہے اور کیٹس خوفناک اندھیرے میں درد بھری پر غم تاریکی میں حسن اور دلکشی کی لاتعداد تصویریں دیکھتا ہے یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ شاعری کو الجھاؤ سنگلاخ اور ادق سرزمین سے نکال کر سادگی جوش اور جذبات سے آراستہ کرنے کی کوشش صرف بائرن اور کیٹس نے کی ہے یہی نہیں بلکہ یہ دو باکمال شعراء اپنے مقصد میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے ہیں ایک ایسی دلگداز موسیقی کیٹس کی تمام نظموں میں موجود ہے جو اس کی شاعری کو نہایت ممتاز جگہ پہنچاتی ہے اور جو اس کو تمام انقلابی شعراء میں ایک خاص امتیاز اور خصوصیت بخشتی ہے' شیلی کے نزدیک محبت صرف اس چیز کا نام ہے۔

پروانے کی تڑپ (جو) شمع انجم کیلئے ہے
اور تاریکی کی جستجو (جو) نور کیلئے ہے

یہی محبت ہے اور اسی کا نام محبت ہے' اس کا فلسفہ یہ ہے کہ تمام جاندار اور بے جان اشیاء میں روح محبت دوڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ کیٹس کا نظریہ محبت اپنے خیالوں کا آئینہ دار ہے' افسانوی تابش رومانی سحر آفرینی ہی نہیں اور اس کی محبت صرف خیالی ہی نہیں بلکہ وہ ایک قابل یقین حقیقت ہے جب وہ اپنے دبے ہوئے جذبات اور وجدانات پر نظر ڈالتا ہے تو وہ آرزومند نظر آتا ہے کہ اپنے محبوب کے زانو پر سر رکھ کر لیٹا ہوا رہے اور اس کی موسیقی پرواز گرمی نفس سے ہر لحہ محفوظ ہوتا رہے۔ ڈسمبر 1818ء میں اس کے بھائی ٹام نے وفات پائی اس واقعہ کے تھوڑے ہی عرصہ بعد جبکہ کیٹس Hamp Stead کی تکمیل میں مشغول تھا تو وہ ایک ایسی آگ میں جلنے لگا جس سے وہ ہمیشہ پرہیز کیا کرتا تھا وہ آگ فینی براؤں کی محبت تھی جس نے آخر کار اسے جلا کر راکھ کر ڈالا نہ صرف اس کی محبت کا جواب محبت سے دیا گیا بلکہ اس کی قدر بھی نہیں کی گئی اور نہ اس کی محبت کو محسوس کیا گیا گو فینی براؤن کو کیٹس کی شریک زندگی بننے سے انکار نہ تھا مگر وہ ایک کمزور ارادے کی عورت تھی جو صرف عیش پسند دل رکھتی تھی اور وہ کیٹس کی طبیعت سے بالکل مختلف تھی کیٹس کے نوشتہ ڈراموں میں ہیروؤں کے کردار کی طرح وہ خود بھی ناساز گارانہ طور پر محبت کے ظلم میں گھرا ہوا نظر آتا ہے اور اس وقت اس کی زندگی کے صرف دو مقاصد تھے' محبت اور شاعری ان تمام ناکامیوں کے باوجود وہ فینی براؤن کو دل سے بھلا نہ سکا حقیقت میں وہ ایک قابل قدر ہستی تھی جو صبر آزما اور پرخلوص ہونے کے علاوہ عالی فکر اور حاضر جواب بھی تھا' جوش اور اضطراب اس کی شاعری کا جز واعظم ہیں کیونکہ وہ اسی جوش اور اضطراب کی بدولت حسن کے اصولوں کو سمجھ سکا گو اپنی محبت کے بہانے میں وہ ناعاقبت اندیش ضرور تھا لیکن یہ بات مسلم ہے کہ اس کی پریشانیوں مصیبتوں اور دکھ بھری زندگی ہی کی وجہ سے اس کی اعلیٰ شاعری ظہور میں آئی' کیٹس کی شاعری اور اس کی زندگی اس کے اصولوں اور نظریوں کو سمجھنے کے بعد ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ وہ بھی دنیا کے مشہور ترین لوگوں میں سے ایک ہے اور ادب وشاعری کی فضاء میں ہمیشہ زندہ جاوید رہے گا واقعہ بھی یہی ہے کہ ایسی درخشاں ہستیاں دنیا میں شاذونادر ہی پیدا ہوتی رہیں' اب ہم اس کی مشہور نظموں پر ایک نظر ڈالیں گے۔

Huperion یہ نظم دس جلدوں میں ہے۔ اس کو کیٹس کا سرمایہ حیات کہا جاسکتا ہے یہ طویل نظم ملٹن کی مشہور نظم Paradfgelogt سے ماخوذ ہے۔ یہ بہت دلچسپ مشغلہ ہوگا اگر ہم ان دونوں نظموں

گو ایک ہی نشست میں باری باری سے پڑھیں اور دیکھیں کہ دو بہترین شاعرانہ دماغ ایک ہی چیز کو کن مختلف طریقوں سے ادا کرتے ہیں۔ Great Spirit now یہ سانیٹ کیٹس کی شاہکار نظم تسلیم کی گئی ہے اس کے مطالعہ سے شاعری کی سیر حاصل علیت کا اندازہ ہو جاتا ہے اس نے تین شعراء کو زندہ جاوید قرار دیا ہے لیکن ان میں صرف اس وقت ورڈسورتھ ہی غیر فانی ہے اور دوسرے دو شعراء کی جگہ شیلی اور خود کیٹس نے لے لی۔

کیٹس بھی شکسپیر کی طرح کچھ لاطینی اور تھوڑی بہت یونانی زبان جانتا تھا' On lookininto کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کو یونانی شعراء خصوصاً ہومر کے کلام کا مطالعہ کرنے کا کتنا شوق تھا۔

In Sleep and poesy جس میں کیٹس نے بیان کیا ہے کہ شاعری کا وسیع نقطہ نظر ہی ایک بڑا ذریعہ ہے اس سچائی تک پہونچنے کا جس کو صرف اس وقت حاصل کیا جا سکتا ہے جبکہ ایک عرصہ تک حسن اور خوبصورتی کے اصولوں کو سمجھا جائے۔

On the see اس سانیٹ کا خرک شکسپیر کے مشہور ڈرامے King Lear کا یہ مصرع ہوا' کیا تم سمندر کی آواز سن سکتے ہو یہ پوری نظم اس خیال پر منطبق ہے۔

Endy mion یہ نظم کیٹس کی Heroice cup let کیلئے بہت مشہور ہے اس کے بعض حصے اپنے حقائق کی وجہ سے غیر فانی ہو گئے ہیں۔

The Terror of Dosth یہ سانیٹ اس وقت کہی گئی جب کیٹس اپنے بھائی کے بستر مرگ کے پاس موجود تھا اور اس کو پہلی دفعہ اپنی قسمت کی ناسازگاری اور نامرادی کا احساس ہوا۔ The Eve St. Agnes,To fancy To Psyche یہ نظمیں اس وقت لکھی گئیں جب شاعر فینی براؤن کی محبت میں بہت مسرور تھا' امنگوں اور آرزوں کی ایک ایسی فضاء میں سانس لے رہا تھا جہاں شادمانی ہی شادمانی تھی۔ Larnia یہ نظم اس وقت کہی گئی جب کیٹس کی مسرتوں اور امیدوں کی دنیا میں اندھیرا آ چلا تھا اور وہ مجسم غم بن چکا تھا۔

اس کے بعد کیٹس کے چار مشہور قصیدوں کا ہم ذکر کریں گے اگرچہ قصائد بہت جلدی اور لاپرواہی میں لکھے گئے ہیں لیکن حسن اور دلکشی اور پراثر جذبات کے کافی طور پر حامل ہیں۔ پہلے تین قصیدوں میں حسن اور دلفریب طرز بیان کی ایک دائمی روح متحرک نظر آتی ہے اور اپنے طوفان خیز جذبات اور وجدانات روزمرہ زندگی سے ہم آہنگ دکھائی دیتے ہیں۔ The ode to autumn یہ نظم

Winchester میں لکھی گئی دوسری مشہور نظم Ode to a Nightingale اس کے بھائی کے وفات کے تھوڑے ہی عرصے بعد کہی گئی عندلیب کے غیر فانی نغمے سنتے سنتے شاعر مرجانا چاہتا ہے تا کہ وہ اس دکھ اور درد سے بھری ہوئی دنیا میں پھر قدم نہ رکھ سکے۔ یہاں شاعر نے ایک جدید موسیقت پیدا کی ہے جو نہایت خوبی سے الفاظ کے اتار اور چڑھاؤ میں موجود ہے اس نظم کی موسیقی، حسن اور جاذبیت کو بیان نہیں کیا جاسکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بلبل میٹھی آواز سے نغمہ ریز ہے بقول پروفیسر حسین علی خاں یہ نظم نہ صرف کیٹس کی شاہکار ہے بلکہ انگریزی ادب کی جان ہے۔ Ode an a Grecian urn اس نظم میں شاعر نے بیان کیا ہے کہ زندگی فنون لطیفہ سے بالکل جدا ہے جس میں صرف حسن دوامی ہے جس طرح عندلیب کے نغمے ابدی ہیں جو Ode on Melanchol یہ نظم کہتے وقت شاعر نہایت غمگین حالت میں تھا اسی لئے وہ کہتا ہے کہ ہم زندگی میں مسرت اور دلکشی اسی وقت حاصل کر سکتے ہیں جبکہ ہم درد اور غم میں گھرے ہوئے ہیں۔

ستمبر 1820ء کو کیٹس انگلستان کو خدا حافظ کہہ کر اٹلی روانہ ہوا اور جب وہ اپنے منزل مقصود سے قریب تر ہوتا جا رہا تھا اس وقت کیٹس نے Bright Star یہ آخری سائنٹ کہی بعض نظموں کا آزاد ترجمہ پیش کیا جاتا ہے۔

شاعری

رنج و غم کے آنسو بہانے والے
اور مسرت و شادمانی میں گم ہونے والے شعراء
لیکن تمہاری روحیں آسمانوں میں رہتی ہیں
تم نے اپنی یاد کو ہمارے پاس چھوڑ دیا
وقت واحد میں مختلف صورتوں میں تم دو جگہ رہتے ہو
ہاں تم آسمانوں میں سرگرم گفتگو ہو
اور چاند سورج کی نغمہ بردار گردش سے محفوظ ہو رہے ہو
اور آبشاروں کے سریلے گیت سن رہے ہو

فردوس بریں کے درختوں کی کانا پھوسی کو محسوس کر رہے ہو
جنت کے سایہ دار درختوں کے سایہ میں بیٹھے
امکانی پھولوں کو جہاں گل بہار گلاب سے زیادہ عطر بیز ہیں
اور گلاب کی نکہتیں زمین کے پھولوں سے زیادہ روح پرور ہیں
جہاں عندلیب کے خوش آئند نغمے بے معنی نہیں
کم بہ سحر آ گئیں اور مسرت بخش ہیں
اور ان کے گیت سچائی کے حامل ہیں
جو آسمانوں کے رازوں سے آشنا ہیں
اور پند و نصائح اور عاقلانہ باتوں پر مشتمل ہیں
اس طرح تم اوپر بھی رہتے ہو اور پھر
زمین پر بھی زندہ ہو (اپنی غیر فانی نظموں میں)
جو ہم کو تم تک پہونچنے کا راستہ بتلاتی ہیں
جہاں تم عشرت سے ہمکنار رہو
یہاں تمہاری نظمیں
ہمارے رنج و غم مسرت و عشرت میں شمع راہ ہیں
ہمارے جذبات ہمارے وجدانات
ہماری شہرت اور ہماری نادانیوں کیلئے رہبر ہیں
اس طرح تم پر ہر روز ہمیں سکھاتے ہو
عاقلانہ باتیں اگر چہ نظروں سے دور رہو
رنج و غم کے آنسو بہانے والے اور مسرت و شادمانی میں گم ہونے والے شعراء
تم نے اپنی یاد کو زمین پر چھوڑ دیا ہے
لیکن تمہاری روحیں آسمانوں میں رہتی ہیں
وقت واحد میں مختلف صورتوں میں تم دو جگہ رہتے ہو
پر مسرت دیوانگی ڈسمبر کی کپکپا دینے والی ٹھنڈی رات میں

ٹھیرے ہوئے درخت کی برف پوش شاخیں کبھی یاد نہیں رکھتیں،
اپنی گذری ہوئی رنگینیوں کو اور بہار کی
سرد ہوائیں انھیں فنا نہیں کر سکتیں
اور برف کے تودے انہیں مردہ نہیں کر سکتے
بلکہ وہ دوسری بہار کے قابل ہوتے ہیں
ڈسمبر کی کپکپادینے والی رات میں
منجمد اور خاموش چشمے
پانی کی دلکش روانی کو بھول جاتے ہیں
گرم سورج کی رنگین شعاعوں میں
وہ ایک بھولی ہوئی یاد کی طرح خاموش رہتے ہیں اور
انتظار کرتے ہیں لیکن وہ بالکل فنا نہیں ہوجاتے'
آہ کیا ایسا ہی ہوتا ہے بے شمار عورتوں اور مردوں کے ساتھ
وہ تکلیف میں اپنے گذرے ہوئے محبت کے مسرور لمحے یاد کرتے ہیں
اور انہیں بہ چشم تر وسعت خیال میں لاتے ہیں
جب ان کا نشان تک نہیں ہوتا ان دنوں کو بھولنے کی کوشش نہیں کرتے
اگر وہ درختوں چشموں کی طرح بھول جاتے تو
اچھا ہوتا لیکن محبت میں کبھی ایسا نہیں ہوتا۔

زندگی کے دور

چار موسم سال کے پیمانہ کو بھرتے ہیں
انسان کی ہستی کو بھی چار دور گھیرے ہوئے ہیں
جب اس کے خیالات پختہ ہوتے ہیں جوش جوانی میں قدم رکھتا ہے
اس وقت ہر حسین شئے سے وہ بہت جلد متاثر ہوتا ہے

پھر اس کا سرگرم دور آتا ہے اور جبکہ قدرت خیال
تمام مسرتوں کو اس کے قدموں پر ڈال دیتی ہے
وہ حسن اور محبت کا مرکز بنا رہتا ہے
اور وہ ایک خیالی دنیا میں سرمست رہتا ہے
تیرے دور میں اس کی روح تھکے ہوئے پرندے کے مانند
فرید پرواز کے قابل نہیں ہوتی اور گذرے ہوئے جوانی
اور مسرت کے لمحے اس کے پیش نظر رہتے ہیں
اور نئی آرزوئیں نئے حوصلے کوئی دلچسپی کا سامان نہیں رکھتے
وہ عام ہونے کی وجہ سے مزید مسرت کا باعث نہیں ہوتے۔
پھر اس کا دور خزاں آتا ہے زرد شکل میں
جبکہ وہ اپنی فطرت فانی کی طرف رخ کرتا ہے۔

عندلیب

اس غیر فانی نظم کے بعض حصوں کا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے
میرے دل میں کچھ درد سا محسوس ہو رہا ہے
اور مجھ پر ایک سکون پرور بیہوشی طاری ہے
کیونکہ اے عندلیب میں تیرے شیرین نغمے سن رہا ہوں
میرے احساسات مدہوش ہوئے جاتے ہیں گویا
میں نے شراب تند کے کئی بوتل خالی کردیے ہیں
یا مجھے سحر آگیں تاثرات نے گھیر لیا ہے
یہ اس لئے نہیں کہ میں تیری پرمسرت زندگی سے حسد کرتا ہوں
بلکہ میں تیرے نغموں کی دائمی مسرت میں خود بھی ڈوب گیا ہوں
دور بہت دور میں تجھ تک آؤں گا

شراب پی کرنہیں مخمور ہوکرنہیں بلکہ شاعری کی قوت تخیل کی مدد سے (اس دنیا کو بھلا کر)
میں ان وجد آفریں ساعتوں میں تیرے ساتھ ہوں
میرے خیالات تجھ تک مجھے لا رہے ہیں
یہ رات بھی کتنی حسین ہے ملکہ شب (چاند) اپنے نورانی تخت پر جلوہ افروز ہے۔
اوراس کے گرداس کی سہیلیوں (تاروں) کے جھرمٹ ہیں
تاریکی میں بیٹھا ہوا میں تیرے گیت سن رہا ہوں
میں اپنے اکثر شعروں میں موت کا طالب ہوا ہوں
میں صاف طور پراس کی دعوت دے چکا ہوں کہ
وہ ایسے وقت میں آئے جب میں تیرے نغمے سن رہا ہوں
ایسے وقت ونا قابل صدرشک ہے جبکہ آدھی رات کے وقت
دنیا کے آلام میں بے فکر ہوں
اور تیرے مدھ بھرے شیریں گیت میں سن رہا ہوں
ایسے خوش آئند لمحے میں۔

روشن ستارے

(یہ نظم کیٹس کی آخری فکرسخن کا نتیجہ ہے)

اے روشن ستارے کاش میں بھی اپنی محبت میں تیری طرح
غیر متزلزل اور غیر تغیر پذیر ہوتا۔ فضائے بسیط پر چھائے ہوئے
محبت کی سردمہری اور تنہائی کا خیال کئے بغیر آتا
دل کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو دیکھتا
جس طرح قدرت خاموشی سے ہر چیز کا مطالعہ کرتی ہے

سمندر کی موجیں ساحل پر آ کر ٹکراتی ہیں
اور انسانوں کے گناہوں سے اس کو پاک کرتی ہیں
اے چمک دار ستارے تو برف کے تودوں کو گھورتا رہتا ہے
پہاڑوں اور گودیوں پر تیری نگاہیں ہیں
اس پر بھی تو غیر متزلزل اور غیر تغیر پذیر ہے۔
کاش میں بھی خاموش اور ساکت اپنے محبوب کے سینے پر سر رکھے ہوئے
اس کی نغمہ ریز گرمی نفس سے لطف اندوز ہوتا رہوں
اور میری زندگی اسی میں گذر جائے
یا میں اسی حالت میں مرجاؤں۔

(عزیز احمد۔ عثمانیہ۔50-1349ف)

☆☆☆

''بوطیقا'' اور عزیز احمد

روشن رومانی

ایک ملک یا تہذیب کی زبان کے افکار خیالات کو کسی بھی دوسرے ملک یا تہذیب کی زبان میں منتقل کرنے کے عمل کو ترجمہ کہتے ہیں۔ ترجمہ کا فن اپنے محدود معنی میں ایک آرٹ ہے اور اگر وسیع معنوں میں دیکھا جائے تو طرز زندگی بھی ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے اور جو ہر زبان پر لاگو بھی ہوتی ہے' وہ یہ کہ خصوصاً دنیائے ادب میں اگر ترجمہ کا دستور نہیں ہوتا تو شاید یہ دنیا گونگوں کی بستی ہو کر رہ جاتی۔

جس طرح دنیا کی دیگر زبانیں ہمیشہ ترجمے سے استفادہ حاصل کر چکی ہیں۔ اسی طرح اردو میں ترجمہ کی ابتداء دینی خیالات وافکار کو گوشے گوشے میں پھیلانے کی غرض سے ہوا تھا۔ صوفیائے کرام کے اقوال' قرآن وحدیث کے ترجمے وغیرہ کو اردو تراجم کی تاریخ میں اولیت حاصل ہے۔ یہ ترجمے چونکہ نہایت ہی مذہبی قسم کے ترجمے تھے اُن کا حلقہ' محدود ہی رہا۔ تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو مولوی نذیر احمد اردو ترجمے کے معلم اول کی حیثیت رکھتے ہیں۔ عہد سرسید میں خصوصاً سرسید نے اردو میں ترجمے کو شعور اور علمیت کے ساتھ پیش کرنے کی بہترین اور کامیاب کوشش کی (یہاں حوالوں سے احتراز کیا جارہا ہے)۔

ترقی پسندی کے عہد میں اردو میں ترجمے کا کام جہاں نہ صرف اپنے معیار کو پہنچا بلکہ بطور صنف ترجمہ کی ایک الگ شناخت بھی بنی۔ جس کی تفصیل موضوع کے اعتبار سے ناگزیر ہے۔ اسی زمانہ میں یونانی زبان میں لکھی گئی ''کتاب''بوطیقا'' (فن شاعری) کا اردو ترجمہ عزیز احمد نے ۱۹۴۱ء میں کیا تھا۔ عزیز احمد کے ذریعہ کئے گئے ترجمہ کی اس کتاب کے اصل مصنف دنیا کے مشہور فلسفی ارسطو ہیں اور یہ مکمل کتاب فن شاعری سے بحث کرتی ہے۔

''بوطیقا'' کا ترجمہ کرتے وقت عزیز احمد نے ماخذ کے طور پر چند انگریزی ترجمے کو ہی بروئے کار لایا ہے۔ یہاں تک کہ اس کتاب کا ترجمہ کرتے وقت' کتاب کے ابواب کی تقسیم میں بھی انہوں نے انگریزی ترجمے والی کتابوں کو ہی پیش نظر رکھا ہے۔ تمہید کے طور پر عزیز احمد نے کتاب کے مختلف پہلوؤں سے روشناس کراتے ہوئے اس سلسلے میں یہ بھی اعتراف کیا ہے کہ۔

''یہ ترجمہ میں نے انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا ہے۔ جہاں سب میں اختلاف تھا' وہاں میں نے (BUTCHER) بچر کے ترجمے کو ترجیح دی ہے۔ ابواب کی تقسیم کی حد تک اور بعض اصطلاحات کے ترجمے میں میں نے (TWINING) ٹوئننگ کی پیروی کی ہے۔''(۱)

دراصل ارسطو کی یہ کتاب تمام یوروپی ممالک میں تنقید پر پہلی کتاب تھی۔ اس کتاب کی شہرت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کتاب کے نہ صرف متعدد ترجمے ہوئے بلکہ بے شمار تشریحات اور تاویلیں بھی ہوئیں یہاں تک کہ بعض غلط نتائج بھی نکالے گئے۔

ارسطو کی ''بوطیقا'' میں صرف شاعر اور فن شاعری سے بحث کی گئی ہے۔ یہاں یہ پسند یاد رہے کہ ارسطو کے یہاں '' شاعری'' سے مراد موجودہ قسم کی شاعری قطعی نہیں ہے بلکہ یہاں شاعری سے مراد ڈرامہ یا ڈرامائی شاعری سے ہے۔ اس طرح ''بوطیقا'' فن شاعری پر یورپ بھر میں اتنی ہی مستند ہے جتنا کہ ہندوستان کے کلاسیکی ادب میں بھرت منی کا ناٹیہ شاستر۔

افلاطون' جس نے فلسفہ ''نقل'' کی بنیاد رکھی' ارسطو اسی کا شاگرد تھا۔ البتہ واقعہ یہ ہے کہ افلاطون کا فلسفہ نقل اور ارسطو کا فلسفہ نقل میں نہ صرف فرق ہے بلکہ ہم نام ہوتے ہوئے بھی دونوں فلسفہ دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ تفصیل سے گریز کرتے ہوئے بس یوں سمجھ لیجئے کہ افلاطون کا ماننا ہے ''یہ دنیا عالمِ مثال کی نقل ہے'' مگر ارسطو کہتا ہے۔ ''شاعری الفاظ کے ذریعہ اس دنیا کے انسانوں کے اعمال وافعال کی نقل کرتی ہے''۔

''بوطیقا'' کا جو ترجمہ عزیز احمد نے کیا ہے' صرف اسکی طویل اور پر معنی تمہید پڑھ کر ہی ادب کا کوئی طالب علم ''بوطیقا'' کے تمام نکات سے فیضیاب ہوسکتا ہے۔ ایک مثل ہے'' دریا کو کوزے میں بند کرنا'' سو عزیز احمد نے اس کتاب میں یہی کارگراں مایہ انجام دیا ہے۔ علاوہ ازیں عزیز احمد نے اس کتاب میں ارسطو کے فلسفہ شاعری اور ڈرامہ نگاری سے بحث کرتے ہوئے، سقراط، افلاطون وغیرہ کا فلسفہ بھی بیان کیا ہے۔'' مکالمات افلاطون'' اور'' اور'' ریاست'' نامی کتابوں سے حوالے دیکر عزیز احمد نے بہت ہی واضح اور مدلّل باتیں کی ہیں۔ جو نہ صرف علمیت میں اضافہ کرتی ہیں بلکہ بہت سی غلط فہمیوں کو دور بھی کرتی ہیں۔

عزیز احمد کو نہ صرف دوسری زبانوں سے شغف تھا، بلکہ نہ وہ بہت سی صرف زبان سے واقف تھے بلکہ زبان کی باریکیوں سے بھی بخوبی واقفیت رکھتے تھے۔ اسی لئے وہ دوسرے ملکوں کے ادبی شہ پاروں کو اردو میں منتقل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ چونکہ مصنف کی ذہنی پرداخت میں اردو، عربی، فارسی اور انگریزی زبان کے علاوہ بھی کئی دوسری زبانوں کی شمولیت تھی لہٰذا انہوں نے ترجمے کے فن کو، خصوصاً اردو میں، ایک نئی سمت عطا کی۔ قدیم طرز تراجم سے انہوں نے بغاوت تو نہیں کی البتہ اردو ترجمے کو جدید طرز سے روشناس کرایا۔ اس لئے عزیز احمد کی ترجمہ نگاری، جدید ترجمہ نگاری کے زمرے میں آتی ہے۔ جو ایک ایسے عمل کی مانند ہے جس سے اردو میں دوسری زبانوں کے شہ پاروں اور تہذیبی اثرات کو منتقل کرنے میں معاونت ملی۔

مذکوہ کتاب اور عزیز احمد کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مترجم نے حروف یا الفاظ کے تراجم نہیں کئے بلکہ نفس ترجمہ پر زور دیا ہے۔ زبان کی ساخت اور صرف یہ ذہن میں نہیں رکھا ہے کہ وہ ایک اہم کتاب کو اردو کا جامہ پہنا رہے ہیں بلکہ اصل معنی کو اردو کے لسانی، صوتی، سماعی اور بصری نکات کو بھی ترجمے میں ملحوظ رکھتا ہے۔

اکثر دیکھا گیا ہے کہ دقیق معنی اور تصورات سے پر فلسفے کی کتاب کا ترجمہ بھی اس قدر گنجلگ ہو جاتا ہے کہ کتاب پڑھنے کی طرف دل راغب نہیں ہوتا، مگر عزیز احمد کی ''بوطیقا'' کے اس ترجمے میں اس قسم کی کوئی خامی نظر نہیں آتی۔ جیسا کہ گذشتہ پیرایہ میں عرض کر چکا ہوں کہ عزیز احمد کے یہاں لفظ کا ترجمہ اہم نہیں ہے بلکہ خیالات اور تصورات کا ترجمہ اہم ہے، لہٰذا انہوں نے اسکی پیروی کی اور کامیاب بھی ہوئے۔

جتنے بھی مشکل الفاظ عزیز احمد کی بوطیقا میں ملے اسے ''ضمیمہ'' میں ترتیب وار شامل کر کے انہوں نے نہ صرف اسکے معنی بتائے ہیں، بلکہ جابجا اسکی تشریح بھی کر دی ہے۔ خواہ وہ کسی کا نام ہو، مقام ہو یا کسی قسم کی اصطلاح۔ اسی کتاب کے حوالے سے یہ بات ڈٹ کے کہی جا سکتی ہے کہ ''ضمیمہ'' پڑھ لینے کے بعد قطعی طور پر آپکو لغات دیکھنے کی ضرورت نہیں پڑے گی۔ یاں ایسا بھی نہیں ہے کہ ہر اردو پڑھ لینے والا مکمل کتاب کو سمجھ ہی لے مگر یہ ضرور ہے کہ جس کسی نے بھی ادب کا تھوڑا بہت مطالعہ کیا ہے، وہ اس ترجمہ سے بخوبی سیرابی حاصل کر سکتا ہے۔

عزیز احمد کو یہ بات بخوبی معلوم تھی کہ کسی بھی ترجمہ میں لفظ کا لفظی ترجمہ نہیں کیا جانا چاہئے بلکہ لفظ کی بجائے خیال کو اہمیت دی جانی چاہئے، لہٰذا انہوں نے اس کا التزام خود بھی رکھا اور اپنے ترجمے کے ذریعہ

مترجم کو غیر شعوری طور پر یہ باور بھی کرا دیا کہ ترجمے میں جو تصور ہے' وہ ابھر کر سامنے آنا چاہئے اور وہ بھی اس طریقہ سے کہ اردو زبان وادب اسے قبول بھی کرلے اور اپنے اندر جذب بھی۔ اس طرح عزیز احمد کتاب کے صرف مترجم ہی نہیں بلکہ ترجمہ نگاری کے فن کے راہ پر بھی ہیں۔ زیر بحث کتاب کل پانچ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے۔ اسکے علاوہ قمر رئیس صاحب کا پیش لفظ اور خود عزیز احمد کا لکھی ہوئی ہوا تمہید اور ضمیمہ شامل ہے۔ پروفیسر قمر رئیس صاحب کے پیش لفظ میں کوئی ایسی خصوصی بات نہیں ہے' جس کا یہاں ذکر کیا جائے۔ البتہ تمہید کے طور پر عزیز احمد نے جو کچھ لکھا ہے وہی دراصل اس کتاب کو انفرادیت عطا کرتا ہے۔ اس حصہ میں عزیز احمد نے بہت سے موضوعات کا احاطہ کیا ہے۔ یہاں مثال کے طور پر چند ایک کا ذکر کیا جارہا ہے جو مندرجہ ذیل ہے۔ کتاب کی تحریر کا مقصد' شاعری' شاعری کی تعریف' نقل' نقل کے ذرائع' نقل کا طریقہ کار' ڈرامائی شاعری' المیہ' طربیہ' رزمیہ' رزمیہ اور المیہ میں فرق' رزمیہ اور المیہ کا اسلوب وغیرہ۔

ارسطو کے نظریہ نقد پر عزیز احمد نے مدلل بحث کی ہے۔ ارسطو کے یہاں جو ''وحدت زماں'' کا تصور ہے' اس پر کھل کر بحث کرتے ہوئے عزیز احمد نے بہت سے دلائل کے ساتھ یہ بات بالکل واضح کر دی ہے کہ جن معنی میں زیادہ تر اہل علم ارسطو سے ''وحدت زماں'' کو جوڑتے ہیں' وہ نہایت ہی غلط ہیں۔ عزیز احمد کے اس طرح کے تحقیقی بیان سے نہ صرف انکی تخلیقی بصیرت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ ایک غلط نقطہ نظر قائم کرنے سے ہم بچ بھی جاتے ہیں۔ اس بابت وہ خود ایک جگہ رقم طراز ہیں۔

''______ تینوں وحدتوں _____ وحدت زمان، وحدتِ مکان، اور وحدتِ عمل __ میں سے صرف ''وحدت عمل'' کی ضرورت پر ارسطو نے زور دیا ہے۔ وحدت زمان کی طرف محض اس نے اشارہ کیا ہے اور وحدت مکان کی طرف اس نے اشارہ بھی نہیں کیا ہے __'' (۱)

اس طرح مندرجہ بالا قول کی روشنی میں یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ارسطو سے تینوں وحدتوں کو جوڑنا ایک قسم کی غلط بیانی ہے' جسکی تصحیح اصولاً نہیں کرنی چاہیئے مگر عزیز احمد کا کمال یہ ہے کہ یہاں وہ صرف ایک کتاب کے مترجم نہیں رہ جاتے بلکہ محقق بھی ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ بصیرت ہے جسے تنقیدی بصیرت کہا جاتا ہے اور جس کی مدد سے تحقیق کی نئی راہیں ہموار ہوتی ہیں۔

اہل علم ودانش جانتے ہی ہیں کہ جب کوئی کتاب ادب اور فن سے تعلق رکھتی ہے تو اسکے ترجمہ میں اور بھی کئی دقتیں پیش آتی ہیں۔ چونکہ مترجم صرف عام الفاظ کا استعمال اس صورت میں نہیں کرسکتا اور اسے نئی اصطلاح بھی بنانا پڑتی ہے۔ ایسا برتنے میں بعض اوقات ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ مترجم نے جو الفاظ اصطلاح کے طور پر استعمال یا

اختراع کئے، وہ مستقبل میں یا تو متروک ہو گئے یا پھر اسکے بدل کے طور پر کوئی دوسرا لفظ استعمال ہونے لگا۔ مثلاً عزیز احمد نے ''بوطیقا'' میں لفظ (KATHARSIS) کھتاریس کا ترجمہ ''صحت یا اصلاح'' کے معنی میں کیا ہے اور اسکی وضاحت کرتے ہوئے اسے یونانی طب کی اصطلاح کے مشابہ قرار دیا ہے۔ اس ضمن میں میرا ذاتی خیال ہے کہ لفظ KATHARSIS دراصل اردو میں ''تزکیۂ نفس'' اور ''تحلیل نفسی'' کے ہم معنی ہونا چاہئے کیونکہ یہ اصطلاح تو طب کی ہے مگر ادب میں اس لفظ سے مراد ''صحت یا اصلاح'' نہیں ہے۔ اسے اور واضح طور پر سمجھنے کے لئے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ KATHARSIS دراصل ایک کیفیت ہے، جو انسانوں میں پائی جاتی ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جو انسانی نفس یعنی اسکے جذبات و احساسات سے پیدا شدہ ہے، خواہ وہ کیفیت منفی ہو یا مثبت۔

''تمہید'' کے ذریعہ اس کتاب میں عزیز احمد نے جن نکات پر روشنی ڈالی ہے، اسے دیکھتے ہوئے مجموعی طور پر یہ تو ہر اہل علم کو تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ بوطیقا جیسی کلاسیکی اور اہم کتاب کی جتنی گرہیں عزیز احمد نے کھولی ہیں اسکی کوئی دوسری مثال اردو میں موجود نہیں ہے۔ نہایت ہی سلیس اور شگفتہ زبان میں ارسطو کی ''بوطیقا'' کی تشریح اس بات کی ضامن ہے کہ مترجم نہ صرف زبان دانی میں مہارت رکھتا ہے بلکہ تراجم کے مسائل سے بھی بخوبی واقف ہے۔ جملۂ معترضہ کے طور پر ہی سہی مجھے یہ کہہ لینے دیجئے کہ اگر عزیز احمد ''بوطیقا'' پر لکھی ''تمہید'' اور ''ضمیمہ'' کو ہی کتابی شکل دے دیتے تب بھی اس موضوع سے سیراب ہوا جا سکتا تھا۔ بہر کیف عزیز احمد نے تمہید میں جتنے بھی سوالات اٹھائے ہیں وہ اردو میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

☆☆☆

بوطیقا

(شاعری کے اصول)

ارسطو

ترجمہ : عزیز احمد

بوطیقا

پیش لفظ

ارسطو سے پہلے یونانی ادب اور فلسفے میں ادبی تنقید کے اشارے تو ملتے ہیں، لیکن یونانی بلکہ یورپ میں فن شاعری پر پہلی مستقل تصنیف ''بوطیقا'' ہی ہے جس نے کئی صدیوں تک یورپ کے ادب اور تنقید کو متاثر کیا ہے۔ آج بھی مغربی ادب اور تنقید کا طالب علم ''بوطیقا'' کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

جب ارسطو نے ہوش سنبھالا ہے تو یونان میں علمی اور ادبی سرگرمیاں اپنے عروج پر تھیں۔ ادبی تخلیقات کی روایت یہ تھی کہ لوگ پڑھنے سے زیادہ دیکھنے کے عادی تھے۔ طویل نظموں اور ادبی تخلیقات سے لطف اندوز ہونے کے دو طریقے تھے۔ جلسوں میں طویل نظمیں سنائی جاتیں یا ڈرامے اسٹیج کیے جاتے۔ ڈرامے میں حصہ لینے والے کردار ہوں یا جلسوں میں نظمیں سنانے والے لوگ، چوں کہ ان سب کا انداز نقالی کا ہوتا تھا، اس لیے ادبی تخلیقات کو نقالی اور فن کار کو نقال سمجھا جاتا تھا۔

ارسطو کے عہد میں ادبی تنقید کے اہم سوالات یہ تھے کہ کردار اسٹیج پر کس کی نقل کر رہا ہے۔ اگر یہ نقل ڈرامے کے کردار کی ہے تو ڈرامے کا کردار کس کی نقل ہے۔ اور جو کردار ایک قصے کی شکل میں فن کار کی ذہنی تخلیق ہے تو یہ ذہنی تخلیق کس چیز کی نمائندگی کرتی ہے۔ ارسطو کے پاس ان سوالات کا جواب یہ ہے کہ یہ ذہنی تخلیق انسانی کرداروں کی نمائندگی کرتی ہے۔ چوں کہ انسانی رویے یا کردار کا کوئی طے شدہ نمونہ نہیں ہے، اس لیے ہر فرد کا رویہ دوسرے فرد سے مختلف ہوتا ہے اور انسان نے ابھی تک اس طرح کے اصول و ضوابط بھی طے نہیں کیے ہیں جن کی روشنی میں ہم کس فرد کے رویے کو اچھا یا برا کہہ سکیں کیوں کہ اخلاقی رویوں کی بھی ایک طویل فہرست مرتب کی جا سکتی ہے۔ فن کار کے ذہن میں انسانی زندگی میں ہونے والے بے شمار واقعات ہوتے ہیں۔ وہ کسی ایک ایسے واقعے کو اپنی تخلیق کی بنیاد بنا لیتا ہے جس سے انسانی کردار کے وہ پہلو اجاگر ہو سکیں جو ہم میں ہمدردی یا نفرت کے جذبات پیدا کر سکیں۔

ایک مورّخ اور فن کار میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مورّخ خاص اور انفرادی واقعات پیش کرتا ہے، جب کہ ادبی فن کار کے ہاں عمومیت ہوتی ہے۔ اسی لیے فن کار کا رجحان عقل و دانش کی طرف ہوتا ہے۔ فن کار اگرچہ مخصوص واقعہ اور مخصوص کردار پیش کرتا ہے لیکن اس کا مقصد یہ بتانا ہوتا ہے کہ مخصوص حالات میں

مخصوص قسم کے لوگوں کا کیا رویہ ہوتا ہے اور وہ کیسی باتیں کرتے ہیں۔

فن شاعری کو ارسطو نقل کی ایک شکل سمجھتا ہے، جس کا ذریعہ اظہار زبان ہے۔ یہ نقل نظم بھی ہو سکتی ہے اور نثر بھی۔ ادبی اور غیر ادبی تحریروں میں صرف نظم کی بنیاد پر نہیں بلکہ نقل یا غیر نقل کی بنیاد پر فرق کیا جاتا ہے۔ مثلاً سائنس یا تاریخ کے موضوع پر لکھی جانے والی تحریریں غیر نقلی ہونے کی وجہ سے ادبی تخلیق نہیں کہی جا سکتیں، خواہ وہ تحریریں منظوم ہی کیوں نہ ہوں۔ ادبی فن کار کی تحریروں کی بنیاد حقائق اعداد و شمار وغیرہ پر نہیں ہوتیں۔ اس کا یہ کام بھی نہیں کہ وہ اپنے دعووں کے سائنسی توجیہہ پیش کرے۔ کیوں کہ فن کار جو قصہ پیش کرتا ہے وہ محض خیالی یا افسانوی ہوتا ہے۔ کسی واقعے کی نقل پیش کرنا یا خیالی اور افسانوی باتیں لکھنے میں قریبی رشتہ ہے اسی لیے افسانوں اور قصوں کے ذریعے ہم واقعات کی نقل کرتے ہیں۔

یونان میں ڈرامائی شاعری کا رواج تھا۔ اس شاعری کو کامیڈی اور ٹریجڈی میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

ارسطو کا خیال ہے کہ کامیڈی پرائے انسانوں کی نقل ہوتی ہے۔ اس میں برائی نہیں، بلکہ مضحکہ خیز برائی پیش کی جاتی ہے، جو کرداروں کو تکلیف پہنچاتی ہے، نہ انھیں برباد کرتی ہے۔ اس کے برعکس ٹریجڈی میں اعلا سیرت رکھنے والے کردار اپنے اعلیٰ کارناموں کے باوجود تباہی اور بربادی کا شکار ہوتے ہیں۔ ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں ایسی نقلیں ہیں جن سے نہ صرف انسان کی ذہنی آسودگی کا کام لیا جاتا تھا، بلکہ جن کے ذریعے بہتر انسان بننے کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔

عزیز احمد صاحب نے ایسی اہم کلاسیکی کتاب کا بہت ہی سلیس اور شگفتہ زبان میں ترجمہ کیا ہے۔

انھوں نے اس کتاب پر جو مقدمہ لکھا ہے، وہ اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود آج بھی غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ بوطیقا میں وحدتِ زبانی صحت و اصلاح دو ایسے مسائل ہیں جن کی بے شمار تفسیریں پیش کی گئی ہیں۔ عزیز احمد صاحب نے بہت صاف اور سادہ زبان میں ان مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔

انجمن ترقی اردو (ہند) سے اس کتاب کے تین اڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ اب یہ چوتھا اڈیشن آپ کی خدمت میں پیش کیا جا رہا ہے۔

خلیق انجم

جنرل سکریٹری

☆

تمہید

ارسطو کی ''فنِ شاعری'' یا ''بوطیقا'' دنیا بھر میں نہ سہی تو کم از کم یورپ بھر میں ادبی تنقید پر پہلی کتاب ہے۔ شاید ہی کسی اور کتاب نے دنیا بھر کی تنقید پر خصوصاً اور ادب پر عموماً اتنا اثر ڈالا ہو۔ جس جس زمانے میں جس جس قوم نے ارسطو کے فلسفے کی قدر کی اس کتاب کو بھی صحیفہء آسمانی کے قریب قریب سمجھا۔ جیسے صحائفِ آسمانی کی شرحیں لکھی جاتی ہیں اور آیات کی تاویلیں کی جاتی ہیں، ارسطو کی اس تصنیف کے مشکل جملوں یا مبہم الفاظ کی تاویلوں میں دفتر سیاہ کیے گئے۔ ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ شاید ہی کسی اور تنقیدی کتاب کو اس قدر غلط معنی پہنائے گئے ہوں اور اس سے اتنے غلط نتیجے نکالے گئے ہوں، جتنے ارسطو نے یونانی شاعری اور یونانی ڈرامے کے متعلق لکھی تھی، اسے مغرب نے اور ایک حد تک مشرق نے نمونہء ہدایت بنانا چاہا اور اس سلسلے میں بہت سی غلطیاں کیں۔

لیکن تمام اس تاریخی پس منظر کے آج بھی ارسطو کی کتاب اپنی خوبیوں کے باعث یکتا ہے۔ تنقید اور خصوصاً نظری تنقید ایک ایسی چیز ہے جس کے تمام پہلوؤں پر نظر رکھنا ارسطو ہی کا کام تھا۔ ارسطو کے بعد تمام نقاد اپنا اپنا نظریہ تو پیش کرتے رہے یا دوسروں کے نظریہ دہراتے رہے لیکن اس کی سی جامعہ بحث اُس کے سے استدلال پر کسی کو قدرت نہ حاصل ہو سکی یہ معلّم اوّل ہے۔ ارسطو کی یہ تصنیف جہاں تک اس کی اپنی تصانیف اور اس کے اپنے فلسفے کا تعلق ہے، اس کے فلسفیانہ افکار کے مقابلے میں ثانوی حیثیت رکھتی ہے، لیکن جہاں تک ادب اور فنِ تنقید کا تعلق ہے آج بھی کوئی اور کتاب ارسطو کی ''بوطیقا'' کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔

(۲)

علمِ انسانیت نے اس مسئلے کو ایک حد تک حل کر دیا ہے کہ فنون لطیفہ اور شاعری تنقید سے زیادہ قدیم ہیں۔ اگر چہ یہ فنون لطیفہ خود زندگی کی تنقید ہیں۔ کیوں کہ فنونِ لطیفہ اور شاعری کی ابتدا قدیم ترین ساحرانہ اور مذہبی رسومات سے ہوئی ہے۔ لیکن یہ تنقید فنونِ لطیفہ اور شاعری کے وجود میں آتے ہی خود بہ خود پیدا ہو گئی

ہوگی۔ جب کوئی چیز وجود میں آتی ہے تو ایک معیار بھی اُسے جانچنے کے لیے اُسی کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔
یونانی شاعری اور ڈراما میں شروع ہی سے تنقیدی اجزا موجود ہیں، اگرچہ شروع شروع میں ان اجزا کی کوئی منظم صورت نہ تھی۔ ہم کہہ آئے ہیں کہ ارسطو کی کتاب ہی اس فن پر یورپ میں پہلی کتاب ہے پھر بھی اس سے پہلے کے یونانی ادب کے تنقیدی اشارات کا اگر مطالعہ کیا جائے تو دلچسپی سے خالی نہیں۔

اس طرح کا قدیم ترین تنقیدی اشارہ ہومرؔ کی ''ایلیڈ'' کے اٹھارھویں حصے میں ملتا ہے۔ ہومرؔ اس سنہرے نقش کی تعریف کرتا ہے، جو ہی فیس ٹس HEPHAESTUS نے ایک ڈھال پر بنایا تھا۔ ڈھال پر اس کاری گر نے ہل چلی ہوئی زمین کا نقش کھودا تھا۔ ہومرؔ اس کو یوں بیان کرتا ہے

''ہل کے پیچھے زمین کا رنگ سیاہی مائل تھا، اور ہل چلی ہوئی زمین کا سا تھا، حالانکہ یہ سب سونے کا کام تھا۔ یہ اُس کے فن کا معجزہ تھا۔''

اس جملے میں جو تنقیدی صفت ہے اُس کی پروفیسر برنارڈ بوزانکے BRENARD BOSANQUIT نے بڑی تفصیل سے وضاحت کی ہے۔ اس جملے میں یونان کے شاعر نے نہ صرف صناع کے فن کی خوبیوں کی بیان کیا ہے، بلکہ شبیہہ اُتارنے کی مشکل کا بھی بڑی خوبی سے اندازہ لگایا ہے۔

یہ اشارہ تو ایک ایسے فن کی طرف تھا، جو شاعری سے مختلف ہے لیکن شاعری کے متعلق پہلا تنقیدی اشارہ بھی ہمیں ہومر کی دوسری تصنیف ''اوڈی سی'' ODESSEY میں ملتا ہے۔

''اس مقدس مُطرب ڈیموڈوکس کو بلاؤ کیوں کہ خدا نے اُسے جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی۔ اس لیے کہ جیسے اُس کا دل چاہے اس طرح گا کر وہ انسانوں کو خوش کرے۔''

(اوڈی سی۔ حصہ ہشتم)

اِس میں تنقیدی اشارے یہ ہیں:۔ شاعر نے مُطرب کو مقدس قرار دیا ہے اور گانے کو ایک خداداد نعمت قرار دیا ہے اور (گیت) گانے کا مقصد یہ قرار دیا ہے کہ اس سے انسانوں کو خوشی (لطف) حاصل ہو۔

ارسطو کے نزدیک بھی شاعری کا ایک بڑا مقصد لطف مہیا کرنا ہے۔

''اوڈی سی'' کے اس حصے میں ہومر شاعری کے ایک اور فرض کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شاعر کا فرض ہے کہ جو کچھ وہ بیان کرے وہ ''سچ'' بھی ہو:۔

''اگر تو مجھے یہ (کہانی) سچ سچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہنر عنایت کیا ہے۔''

یونان کے ڈراما نگاروں میں بھی تنقیدی احساس بہت کافی تھا۔ انھیں ڈراما نگاروں کی ارسطو نے بار بار مثال دی ہے۔

ان میں سے یوری پے ڈیز EURIPIDES کی تصانیف کے اسلوب کی بنا پر اُس کے تنقیدی نقطہء نظر کو ارسٹوفینز ARISTOPHANCES نے اپنے ڈرامے ''میڈک'' میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ ارسٹوفینز نے یوری پے ڈیز اور اسکائی لس AESCHYLUS کا ایک فرضی مکالمہ قلم بند کیا ہے۔ اس مکالمے میں اسکائی لس اس عام نقطہء نظر کی نمائندگی کرتا ہے کہ شاعری کی زبان روزمرّہ کی بول چال سے مختلف ہونی چاہیے۔ (کسی قدر ترمیم کے ساتھ ارسطو نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہے) یوری پے ڈیز کا نقطہء نظر اس کے برعکس ہے۔ ورڈسورتھ سے کئی ہزار سال پہلے اُس کے ڈرامے کے افراد اصولاً روزمرّہ کی بولی میں باتیں کرتے ہیں۔ اس بنا پر ارسٹوفینز نے یوری پے ڈیز کی زبانی یہ جملے لکھے ہیں:۔

''میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرّہ کی زندگی سے چنی ہیں۔''

''ہمیں کم سے کم (عام) انسانوں کی زبان تو بولنے دو۔''

''میں نے اپنے فن کے ساتھ بحث مباحثہ اور سوجھ بوجھ کو شامل کیا ہے اور میں نے لوگوں کو اُکسایا ہے کہ وہ سوچیں اور اچھی طرح غور کریں اور پھر اپنے گھروں کا کاروبار اچھی طرح چلائیں۔''

(۳)

افلاطون اور شاعری کا رشتہ عجیب متضاد رشتہ ہے۔ ایک طرف تو افلاطون نے بہت دلیل و حجت کے بعد شعرا کو اپنی ''ریاست'' سے خارج کردیا۔ دوسری طرف ''مکالمات'' میں خود اس کا اسلوب، طرز بیان، تشبیہات، دلیلیں سب اس قدر شاعرانہ رنگ رکھتی ہیں کہ ارسطو نے انھیں بے وزن اور بے بحر شاعری میں شمار کیا ہے۔

افلاطون کے مکالمات میں سے چار ایسے ہیں جن کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے۔ اس مختصری تمہید میں ہم اس تعلق کا محض اجمالی ذکر کرسکتے ہیں۔

(۱) ان میں سب سے اہم مکالمہ SYMPOSIUM یا ''مجلسِ مذاکرہ'' ہے۔ اس کا اصلی موضوع محبت کی ماہیت ہے۔ چوں کہ محبت کا ادب و شاعری سے بہت گہرا تعلق ہے اس لیے ان کا بھی کہیں کہیں ذکر آ گیا ہے۔ مباحثے میں منجملہ اور فلسفیوں کے دو ڈراما نگار۔۔ ارسٹوفنیز اور گاتھان۔ بھی حصہ لیتے ہیں۔ افلاطون کے اس مباحثے میں اگاتھان کہتا ہے کہ عشق کا دیوتا صرف منصف محتاط، بہادر اور عاقل ہی نہیں بلکہ شاعر بھی ہے اور شاعروں کا خالق ہے، عشق کا دیوتا ایک صناّع ہے اور وہ حسنِ انتظام کی تخلیق کرتا ہے۔

آخر میں افلاطون سقراط سے قولِ فیصل سنواتا ہے، جو وہ ایک فرضی عاقلہ ڈیوٹی ما DIOTIMA کی زبانی نقل کرتا ہے۔ یہ ڈیوٹی ما وہی ہے جو جرمن شاعر ہولڈرلن کی شاعری کی محبوبہ ہے اور جس کے متعلق اقبالؔ نے لکھا ہے:۔

مکالمات ِ فلاطون نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں

شاعری کے متعلق سقراط اُس کی رائے سناتا ہے۔ ''تمام تر تخلیق، یا عدم سے ہستی بننا شاعری ہے اور تمام فنون کے صناّع شاعر یا خالق ہیں۔'' صرف یہی جملہ اس فلسفیانہ مذاکرے میں شاعرانہ تنقید کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن دراصل یہ عشق کی تعریف سے متعلق ہے اور بہت ہی جزوی حیثیت رکھتا ہے۔ اب رہا یہ امر کہ افلاطون کے اس فلسفیانہ مذاکرے کا دنیا بھر کے ادب پر اور مشرق و مغرب کی عاشقانہ اور متصوّفانہ شاعری پر بڑا اثر ہوا ہے، اس کا ہمارے نفسِ مضمون سے کوئی تعلق نہیں۔

(۲) ایک اور مکالمہ ''فیڈرس'' PHACDRUS اور سقراط کے مابین ایک بحث پر مشتمل ہے۔ بحث کے موضوع دو ہیں اور دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی خاص تعلق نہیں۔ ایک موضوع تو عشق کی ماہیت ہے۔ اس لحاظ سے یہ مکالمہ ''سمپوزیم'' سے بہت گہرا تعلق رکھتا ہے۔ دوسرا موضوع علمِ بلاغت سے متعلق ہے۔

افلاطون سقراط کی زبانِ جنون کی چار قسمیں قرار دیتا ہے:۔

(۱) پیغمبری (۲) القا (۳) شاعری (۴) عشق۔

ان میں سے شاعری کو اس نے اس لیے جنون قرار دیا ہے کہ ان لوگوں کی دیوانگی ہے جن پر (پریوں کی طرح) شاعری دیویوں کا سایا ہو جاتا ہے۔ یہ دیویاں کسی نازک اور دوشیزہ روح پر اپنا قبضہ جما کے اس

میں الہامی جنون پیدا کرتی ہیں اور اس طرح مسیقانہ اور دوسرے قسم کے شعر کہلواتی ہے۔

اس مکالمے کے دوسرے حصے میں علمِ بلاغت کی تعریف کی گئی ہے۔ بلاغت کی سب سے بڑی شرط یہ قرار دی گئی ہے کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے اُس کی حقیقت سے آگاہ ہو۔ محض حق یا حقیقت کا علم لوگوں کو ترغیب دینے کا فن نہیں سکھاتا، لیکن حق سے الگ ہو کے صحیح معنوں میں ترغیب نہیں دی جاسکتی۔ ضروری ہے کہ مقرر اپنے سامعین کی ارواح کے مدارج سے واقف ہو اور وہ انسانوں کی سمجھ کے فرق کو بھی جانتا ہو ۔تحریر یادداشت کے مقابلے میں بہت پست درجہ رکھتی ہے۔ مصوّر کی طرح ہمیشہ ساکت و خاموش رہتی ہے۔ تقریر مختلف اشخاص کو ان کی استعداد کے مطابق سمجھا سکتی ہے لیکن وہ تحریر جو لوحِ دل پر نقش ہو دوسری ہی ہوتی ہے۔ کیوں کہ وہ تو علم کا ایسا زندہ لفظ ہے جو ذی رُوح ہے اور تحریر شدہ لفظ محض اس کا عکس ہے ۔پس استدلال کرنے والا فلسفی مقرر پر ترجیح رکھتا ہے۔ لیکن شاعر، مقرر یا قانون داں اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔

آخر الذکر حصہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ ''ریاست'' میں افلاطون کی رائے کے متضاد معلوم ہوتا ہے۔ اس مکالمے میں افلاطون شاعروں پر اس قدر نامہربان نہیں۔

(۳) افلاطون کا ایک اور مکالمہ جس کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے ''کرے ٹی لس'' CRYTYLUS ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے زمانے میں لسانیات کی ابتدا ہو رہی تھی اور علمِ قواعد زبان سے دلچسپی بڑھتی جا رہی تھی۔ الفاظ کی ابتدا، تخلیق اور ان کی تقسیم کے متعلق افلاطون اور ارسطو دونوں کے نظریے محض تاریخی حیثیت رکھتے ہیں کیوں کہ اب علمِ زبان غیر معمولی ترقی کر چکی ہے۔ افلاطون کا یہ مکالمہ زیادہ تر علمِ زبان کے متعلق ہے۔ افلاطون اس خیال کا موید ہے کہ الفاظ اشیا کی آوازوں کی نقل کرتے ہیں۔ ابتدائی اسما کی اسی طرح ابتدا ہوئی۔

ظاہر ہے جدید تحقیق اس رائے پر ہنسے گی، کیوں کہ سوائے چند جانوروں یا چند قدرتی مظاہرات کے ناموں کے بہت کم نام حیوانات یا اشیا کی آواز یا شور کی نقل کرتے ہیں۔ لیکن افلاطون بھی اس کو تسلیم کرتا ہے کہ محض خارجی آوازوں ہی کی نہیں بلکہ خیالات کی بھی کر سکتا ہے۔

ارسطو نے اپنی کتاب میں الفاظ کی جو تقسیم کی ہے اور الفاظ کے متعلق جو بحث کی ہے وہ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس نے الفاظ کی پیدائش اور ابتدا پر کوئی تبصرہ نہیں کیا ہے بلکہ الفاظ کی مختلف اقسام گنائی ہیں اور شاعری میں ان کے استعمال سے بحث کی ہے۔ ہم ابھی کہہ چکے ہیں کہ یورپ میں اس زمانے میں علوم

قواعد زبان اور لسانیات گہوارہ ء طفلی میں تھے۔ غالباً دور دراز ہندوستان میں یہ فنون بہت ترقی کر چکے تھے لیکن یونان اور یورپ کو ابھی ان فنون میں بہت کچھ سیکھنا تھا۔ مکس ملر اور یسپرسن کئی ہزار سال بعد پیدا ہوئے۔

۴) افلاطون کا چوتھا مکالمہ جو تنقید سے کسی قدر تعلق رکھتا ہے۔ ایون (ION) ہے۔ ایون دراصل ایک مطرب یا داستان گو ہے۔ سقراط اس سے اس کے فن کے متعلق بحث کرتا ہے۔ اور شاعری کے متعلق بھی اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔

سقراط اس سے کہتا یہ کہ اچھی شاعری کو جاننے اور پرکھنے کے لیے ناقص شاعری کو جاننا اور اس کا مطالعہ کرنا بھی ضروری ہے۔ شاعری ایک واحد حیثیت رکھتی ہے اور اچھی اور بری دونوں طرح کی شاعری کو جانچنے کا معیار ایک ہی ہے۔

شاعرانہ الہام یا القا کے متعلق افلاطون نے سقراط کی زبان سے رائے ظاہر کی ہے کہ پہلے تو شعر کی دیوی کے ذریعے شاعروں کو القا ہوتا ہے اور پھر اس القا سے وہ اور بہت سے لوگوں کو متاثر کرتے ہیں۔ چوں کہ وہ شعرا جن کو الہام ہوتا ہے' جنون کے اصول کے پابند ہوتے اس لیے وہ ایک ہی طرح کی شاعری کر سکتے ہیں۔ دلکش نظمیں انسانی کوشش کا نتیجہ یا انسان کی پیدا کی ہوئی نہیں ہوتیں بلکہ قدوسی اور خدا کی تخلیق کی ہوئی ہوتی ہیں۔ شعرا تو صرف دیوتاؤں کے ارشاد کا ذریعہ بیان ہوتے ہیں۔

یہ ہیں شاعری اور تنقید کے متعلق افلاطون کے ارشادات جو ان چار مکالمات میں بکھرے ہوئے ہیں۔ جن مکالمات کا خلاصہ ہم نے درج کیا ہے ان میں سے ہر ایک کا دوسرے سے صرف اتنا تعلق ہے کہ ان میں سے ہر ایک کو افلاطون کے فلسفے کی عام لڑی میں پرویا جا سکتا ہے۔ اور ان میں سے کوئی دوسرے کے متضاد نہیں۔ بلکہ یہ تمام بیانات اس رجحان کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شعر کا جذبہ ایک طرح کا جنون ہے۔ جس کا محترک کا قدسی جذبہء تخلیق ہے۔ شاعری کے ذریعے دیوتا اپنا الہام لوگوں تک پہنچاتے ہیں۔ شاعری کی بنیاد حق اور حقیقت پر ہونی چاہیئے۔

''ریاست'' میں افلاطون نے شاعروں کا ذکر ذرا مختلف لہجے میں کیا ہے۔ ان مباحث کو ہم نے یہاں اس لیے نہیں دہراتے کہ ''ریاست'' کا ترجمہ اردو میں ہو چکا ہے عام طور پر لوگوں کے پیش نظر افلاطون کی وہی رائے ہے جو اس نے ریاست میں شاعروں کے متعلق ظاہر کی ہے اور مکالمات میں اس نے جو رائے ظاہر کی ہے اس کی طرف مناسب توجہ نہیں کی جاتی۔ یہ بہر حال افلاطون کی ریاست میں شاعروں کے

لیے جگہ نہیں۔ لیکن اس کتاب میں افلاطون کے پیش نظر یونان کے شعرا ہیں جن کا کلام اس کے نزدیک جھوٹ کا مجموعہ ہے۔ اس کے برعکس مکالمات میں وہ اعلاترین قسم کے شاعر کا تصور پیش کرتا ہے اور اس کو فلسفی کا مرتبہ دینے کو تیار ہے' بشرطیکہ شاعر کا کلام حق پر مبنی ہو۔

نشاۃ ثانیہ کی مذہبی اصلاحات کے زمانے میں جب متعصب علماء شاعری اور شاعروں پر حملے کر رہے تھے شاعری کے اکثر حامیوں نے افلاطون کی رائے کی توجیہہ کی۔ ان میں سب سے زیادہ قابل ذکر توجیہہ سر فلپ سڈنی کی ہے۔ سڈنی نے افلاطون کی تعظیم کو بھی ملحوظ رکھا ہے اور یہ وضاحت بھی کی ہے کہ افلاطون نے ان شعرا کی مذمت کی ہے' جن کی شاعری جھوٹ اور جھوٹے دیوتاؤں کی جھوٹی تعریف پر مبنی تھی۔

افلاطون نے شاعری کے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ منتشر ہیں اور کوئی شکل نہیں رکھتے۔ پھر یہ کہ وہ شاعری سے کہیں زیادہ حق' حقیقت' روح' خیر' حسن وغیرہ کی تعریف وصراحت میں منہمک ہے۔ مکالمات میں یا کہیں اور جب وہ شاعری کا ذکر کرتا ہے ثانوی حیثیت سے کرتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو نے شاعری اور صرف شاعری کے متعلق ایک پوری کتاب لکھی ہے۔ شاعری کی یہ حیثیت اس کتاب میں ثانوی نہیں اولین ہے بلکہ اس کے سوا اور کسی چیز یا کسی نقطہ نظر کو ارسطو نے اپنی کتاب میں دخل انداز نہیں ہونے دیا ہے۔ پس تنقید میں بھی افلاطون کے اس شاگرد رشید نے اپنے استاد سے الگ راستہ اختیار کیا ہے اور اس کے اصول تنقید پر افلاطون کے مکالمات کا اثر بالکل ہی موہوم ہے۔ اپنی بوطیقا میں وہ ان مکالمات کو بے بحر و بے وزن شاعری شمار کرتا ہے۔ ریاست میں افلاطون نے جس قسم کے شاعروں کی مذمت کی ہے' ارسطو نے اپنی کتاب میں اس قسم کے شاعروں کی تعریف کی ہے۔

تنقید میں اگر ارسطو نے افلاطون سے فیض حاصل کیا ہے تو شاعری یا بلاغت یا زبان کی ماہیت کے متعلق افلاطون کی رائے سے نہیں بلکہ افلاطون کے بنیادی فلسفے سے ناظرین میں سے جن حضرات کو افلاطون سے دل چسپی ہے وہ جانتے ہوں گے کہ وہ اصل عالم ایک عالم مثال کو مانتا ہے۔ اشیا کی اصل عالم مثال میں موجود ہے اور اشیا کی صرف ناقص نقلیں اس عالم سفلی اس دنیا میں نظر آتی ہیں۔ اسی دنیا کی زندگی' عالمِ مثال کی زندگی کی نقل ہے۔

اسی لفظ نقل پر ارسطو نے اپنی کتاب کی بنیاد رکھی ہے۔ نقل کا فلسفیانہ تصور اس نے افلاطون سے مستعار لیا ہے اور اس کو شاعری پر منطبق کیا ہے۔ جس طرح افلاطون یہ کہتا ہے کہ یہ دنیا عالم مثال کی نقل ہے اسی طرح ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ شاعری الفاظ کے ذریعے اس دنیا کے انسانوں کے اعمال وافعال کی نقل کرتی

ہے۔ ارسطو کے نفس مضمون میں عالم مثال کی نہ گنجائش ہے اور نہ ضرورت۔ افلاطون نے اپنی ریاست میں شاعری کو اس لیے ناپسند کیا ہے کہ وہ نقل کی نقل ہے۔ پرتو کا پرتو ہے۔ اور اس باعث اصل سے بہت دور ہے۔ ارسطو نقل کا قائل ضرور ہے لیکن نقل کی نقل کا قائل نہیں۔ ارسطو نے جس نقل پر شاعری کی بنیاد رکھی ہے وہ افلاطون کے نقل کے تصور کے متوازی ضرور ہے وہ نقل ہے مگر نقل کی نقل نہیں۔ یہ بنیادی فرق تقریبا وہی ہے جو افلاطون اور ارسطو کے فلسفوں میں پایا جاتا ہے۔

لیکن بہ ہر حال شاعری کو نقل قرار دینے کا سہرا افلاطون کے سر ہے اور اس نے اگر اس مقبول نظریہء تنقید شعر کی عمارت نہیں بنائی تو کم از کم سنگ بنیاد رکھا۔

(۴)

ارسطو کی بوطیقا پہلی کتاب ہے جو فن شاعری اور صرف فن شاعری سے بحث کرتی ہے۔ شاعری کو اس نے ذہن انسانی کا ایک آزاد اور خود مختار عمل قرار دے کے اس کے متعلق بحث کی ہے اور افلاطون کی طرح اس کو مذہب یا سیاست کا پابند یا مذہب یا سیاست سے وابستہ نہیں قرار دیا ہے۔ ارسطو کے نقطہ نظر سے شاعری اخلاقیات کی بھی پابند نہیں۔

یہاں نہ اس کا موقع ہے اور نہ میں اپنے میں اتنی قابلیت پاتا ہوں کہ ارسطو کی اس کتاب پر مفصل بحث کروں۔ اس کے علاوہ اس کتاب کی اس قدر تشریحیں ہو چکی ہیں اور ان سے اس قدر گمراہی پھیل چکی ہے کہ کسی اور ناقص تشریح کے اضافے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ صحائف آسمانی اور شکسپئر کی تصانیف کے سوا شاید ہی اور کسی کتاب کی اس قدر تفسیریں لکھی گئی ہوں جتنی ارسطو کی بوطیقا کی لکھی گئیں۔ یہاں ہمارا مقصد کتاب کے موضوع پر محض ایک اجمالی نظر ڈالنا ہے اور اس سلسلے میں جو غلط نظریات ارسطو سے منسوب کیے گئے ہیں ان کا مختصر ذکر کرنا ہے۔

سب سے پہلے تو ارسطو نے کتاب کی تحریر کے مقصد کا ذکر کیا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ وہ شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھے۔ سب سے پہلے اس نے شاعری کی تعریف کی ہے اور ہر طرح کی شاعری کو نقل قرار دیا ہے اور اب بھی ساری دنیا تسلیم کرتی ہے کہ شاعری زندگی کی نقل ہے اس کے بعد ارسطو نے نقل کے ذریعوں، طریقوں اور موضوعوں سے بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں ضمناً اس نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ شاعری بحر کی پابند نہیں۔

اس کے بعد اس نے ڈرامائی شاعری کی طرف توجہ کی ہے۔ یونان میں سب سے ممتاز شاعری ڈرامائی شاعری تھی۔ کامیڈی اور ٹریجڈی کا تعلق دراصل نقل کے موضوع سے ہے۔ کامیڈی انسانوں کو نقل میں بدتر دکھاتی ہے اور ٹریجڈی بہتر۔

ارسطو کے نزدیک شاعری کی ابتدا کے اسباب دو ہیں۔ ایک تو نقل جو انسان کے لیے بالکل فطری شے ہے "نقل کرنا بچپن ہی سے انسانی جبلیت ہے"، نقل سے صرف خوشی ہی حاصل نہیں ہوتی بلکہ اس سے تعلیم کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ شاعری کی ابتدا کا دوسرا سبب نغمہ یا موزونیت ہے۔ رونے اور ہنسنے کی طرح گانا بھی قدیم انسان نے بہت جلد سیکھا ہوگا۔ ان دونوں اسباب کے ملنے سے قدیم زمانے میں شاعری کی ابتدا ہوئی ہوگی۔

قدیم ترین شاعری دو قسم کی ہوگی۔ ایک تو ہلکی دوسری سنجیدہ۔ انھیں دو قسموں سے کامیڈی اور ٹریجڈی کی ارتقا ہوئی۔ اس کے بعد اس نے یونانی ٹریجڈی اور یونان کامڈی کی مختصر تاریخ لکھی ہے۔

لیکن اس حصے میں سب سے زیادہ اہم ٹکڑا وہ ہے جس میں اس نے کامیڈی کی تعریف کی ہے۔ کامڈی بری سیرتوں کی نقل ہے۔ کامڈی کا موضوع بدی نہیں، بلکہ مضحکہ خیز برائی ہے جو نہ تکلیف دہ ہوتی نہ تباہ کن۔ بلکہ تکلیف دہ اور تباہ کن عناصر تو ٹریجڈی کے لیے زیادہ موزوں ہیں۔

اس کے بعد رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی کا مقابلہ کرتے ہوئے ارسطو نے ان دونوں کی مشابہتوں اور اختلافات کا ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں اعلیٰ سیرت کے کرداروں اور ان کے کارناموں کی نقل کرتی ہیں۔ لیکن رزمیہ شاعری کا اسلوب بیانیہ ہوتا ہے اور وہ ٹریجڈی سے زیادہ طویل ہوتی ہے۔ ٹریجڈی کو مختصر ہونا چاہیے۔

یہاں جملہ معترضہ کے طور پر ارسطو کا وہ فقرہ آجاتا ہے جس کی بنیاد پر بعد کے نقادوں نے وحدت زماں کے نظریے کی بنیاد کھڑی کی ہے۔ جملہ یہ ہے:

"ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب وقت کی پابند رہے۔"

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس سے ارسطو کا مطلب کیا تھا۔ پہلے تو یہ امر قابل لحاظ ہے کہ وہ وحدت زماں کو اصول کے طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ یونانی ڈرامے کے ایک عام رواج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے۔۔۔" وہ یہ نہیں کہتا کہ ٹریجڈی کو یہ کوشش کرنی چاہیے۔ اس کے بعد آفتاب کی

صرف ایک گردش بھی بہت مبہم ہے۔ ارسطو کا اس سے کیا مطلب تھا؟ بارہ گھنٹے؟ یا چوبیس گھنٹے؟ یا شاید ایک سال؟ اس پر روما' اطالیہ' فرانس اور انگلستان کے تنقید نگاروں نے طرح طرح کے نظریے قائم کیے ہیں۔ یورپ کی کلاسکیت تینوں وحدتوں کو ارسطو کے اس مبہم فقرے کی تشریح میں وحدت زماں یا وحدت روز کی مدت چوبیس گھنٹے یا بعض حالات میں زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے میں پوری ہوسکتی ہے تو ڈرامائی واقعات کے عمل کی مدت بھی دو ہی گھنٹے ہونی چاہیے۔ ایک اور پرانے شارح داسیے DACIER کی رائے یہ ہے کہ آفتاب کی ایک گردش سے صرف بارہ گھنٹے مراد ہیں اور ڈرامے کا موضوع ایسا عمل ہونا چاہیے جو بارہ گھنٹے کے اندر پیش آیا ہو۔ القصہ سولھویں صدی سے لے کر اٹھارھویں صدی عیسوی کے ختم تک اس طرح کے اصول تراشے جاتے رہے اور ان کو زبردستی ارسطو سے منسوب کیا گیا۔ خود ارسطو کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ اگر اس کے پیش نظر یونانی ڈرامے کے سوا کسی اور ایسے ملک کا ڈراما بھی ہوتا جس میں وحدت زماں سے رکاوٹ پیدا ہوتی ہے تو وہ فقرہ ہرگز نہ لکھتا۔ اور اس نے یہ فقرہ لکھا بھی ہے تو بہ طور اصول کے نہیں' بلکہ بہت مبہم معنوں میں اور جملہ معترضہ کے طور پر یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس کا ٹھیک مطلب کیا تھا۔

ٹریجڈی پر ارسطو نے بہت ہی تفصیل سے بحث کی ہے۔ گویا اس کتاب کا دوسرا حصہ ہے۔ پہلے ارسطو نے ٹریجڈی کی تعریف کی ہے۔ ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو اور جو مناسب عظمت رکھتا ہو۔ اس کی زبان مزین اور نفیس ہو اور وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعے اثر کرتا ہو اور اثر کر کے ان ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔

صحت و اصلاح کو ہم نے متنازعہ فیہ یونانی لفظ KATHARSIS کے ترجمے کے طور پر استعمال کیا ہے KATHARSIS ایسا لفظ ہے جس کی سینکڑوں تاویلیں ہو چکی ہیں' جس پر سینکڑوں مضامین رسالے اور کتابیں لکھی جاچکی ہیں۔ گزشتہ تین سو سال کے عرصے میں اس لفظ کے بے شمار معنی تراشے گئے۔ اس کے لفظی معنی صحت و اصلاح ہیں اور یہ لفظ دراصل طب کی اصطلاح ہے لیکن ارسطو کس قسم کی اصلاح چاہتا تھا؟ اخلاقی اصطلاح؟ کم سے کم کارنے ئی' راسین RACINE اور لیسنگ LESSING کی یہی رائے ہے' گوئٹے GOETHE نے اس کے خلاف احتجاج کیا مگر سب متفق ہیں کہ اس نے یونانی زبان کے سمجھنے میں غلطی کی۔ انیسویں صدی کے ایک اور جرمن شارح یا کوب برنیز JACOB BERNAYS نے توجہ دلائی کہ KATHARSIS دراصل ایک خالص طبی

اصطلاح ہے۔ جن معنوں میں طب یونانی میں آج بھی لفظ اصلاح استعمال کیا جاتا ہے، انہی معنوں میں یہ لفظ یونان میں مستعمل تھا۔ برنیز کا کہنا یہ ہے کہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ اس لیے ٹریجڈی کی تمثیل دیکھنے سے ان جذبات کی۔ جو انسان میں بہت گہرے ہیں وقتی طور پر تشفی اور اصلاح ہوجاتی ہے اور انسان سکون محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ ارسطو نے اپنی ایک اور تصنیف سیاست میں بھی اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

''وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبے محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے۔ بالعموم وہ لوگ جو حساس طبیعت رکھتے ہیں، یہ تجربہ محسوس کرتے ہیں۔۔۔ کہ ان کی ایک طرح سے ''اصلاح'' ہوجاتی ہے اور انھیں پرلطف سکون حاصل ہوتا ہے۔''

اس جملے سے پہلے ارسطو نے خاص طور پر اس لفظ کے متعلق ایک جملہ لکھا ہے جس سے اس کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔

''ابھی تو ہم عام طور پر یہ بیان کیے دیتے ہیں کہ اصلاح KATHARSIS سے ہمارا کیا مطلب ہے لیکن اس کے بعد اس رسالے میں جو فن شاعری کے متعلق لکھیں گے اس کی صاف صاف تشریح کریں گے۔''

لیکن عجیب اتفاق یا بدقسمتی جو کہیے یہ ہے کہ عین اس موقع پر بوطیقا کا ایک ٹکڑا غائب ہے اور غالباً اسی ٹکڑے میں جو کسی موجود نہیں۔ ارسطو نے اس لفظ کی تشریح کی ہوگی۔ اس لیے بجائے اس کے کہ ارسطو کے رسالہ سیاست کے پڑھنے والے اس کی بوطیقا میں اس لفظ کے معنی ڈھونڈھیں ''بوطیقا'' کے ناظرین کو سیاست ہی سے الٹی مدد لینی پڑتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ لفظ فی الواقع اتنا اہم کہ اس کی صراحت میں دفتر کے دفتر سیاہ کردیے جائیں؟ ہماری رائے میں اگر اس لفظ کی وجہ سے کچھ تشنگی باقی بھی رہ جاتی ہے تو وہ پوری کتاب کے مضمون سے بہ آسانی رفع ہوسکتی ہے۔

بہ لحاظ ارسطو نے ٹریجڈی کے چھ عناصر قرار دیے ہیں۔

۱) روداد (پلاٹ)

۲) اطوار (سیرت وکردار)

۳) زبان

۴) تاثرات (احساسات اور بیانات)

۵) آرائش (اسٹیج کی آرائش)

۶) موسیقی (موسیقی یونانی ٹریجڈی کا ایک لازمی جز تھی)

اس کے بعد اس نے تفصیلاً ان سب کی تشریح کی ہے۔ ان سب میں رویداد بہت اہم ہے کیوں کہ رویداد عمل کا ڈھانچہ ہے۔ ضروری ہے کہ رویداد مکمل ہو۔ اور مکمل وہ شے ہے جس میں آغاز، درمیان اور انجام تینوں مدارج موجود ہوں۔ رویداد میں عظمت اور طوالت ہونی چاہیے مگر حد سے زیادہ نہیں کیوں کہ حسن تناسب میں مضمر ہے۔

رویداد ہی کے سلسلے میں ارسطو نے اس اصول کا ذکر کیا ہے جسے بعد میں ''وحدتِ عمل'' کا لقب دیا گیا۔ ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ کوئی رویداد محض اس وجہ سے واحد نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ ایک ہی شخص کو بہت سے واقعات پیش آسکتے ہیں، جس کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ رویداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اُس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اُسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ اسی باعث اکہری ترتیب کی رویداد کو دُہری ترتیب کی رویداد پر فضیلت حاصل ہے۔ پس ارسطو نے اگر صاف صاف کسی ''وحدت'' کی ضرورت کا ذکر کیا ہے تو وہ صرف ''وحدتِ عمل'' ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ اس کے پیشِ نظر یونانی ڈراما اور یونانی اسٹیج کی ضرورتیں تھیں۔ یونانی اسٹیج میں سامنے کا پردہ نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لیے ضروری ہے اور وہی اداکار (ایکٹر) شروع سے آخر تک ڈرامے میں پارٹ کرتے تھے۔ یونانی اسٹیج کے ان حالات کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ایک اور صرف ایک مکمل عمل دکھایا جائے۔ یونانی ڈرامے کو تو اس اصول کی ضرورت تھی لیکن جب نشاۃ ثانیہ اور اٹھارھویں صدی کے ڈراما نگاروں اور تنقید نگاروں نے اس اصول کی پابندی پر زور دیا تو یہ ان کی غلطی تھی۔ ''وحدتِ عمل'' بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شکسپیر کے برابر اور کوئی گناہ گار نہیں، جس نے ہر جگہ اور ہر موقع پر وحدت شکنی کی۔

لیکن ان کلاسیکی تنقید نگاروں کا سب سے پُر لطف کارنامہ تو یہ ہے کہ انھوں نے ایک اور وحدت کو ایجاد کر کے اس کو ارسطو سے زبردستی منسوب کر دیا۔ اس تیسری وحدت یعنی ''وحدتِ مکان'' کی ایجاد تک تو

مضائقہ نہ تھا مگر اس کو ارسطو سے منسوب کرنا زیادتی تھی۔ارسطو نے کہیں اشارۃً یا کنایۃً بھی ''وحدتِ مکان''۔یہ کہ پورے ڈرامے کا عمل ایک ہی مقام پر پیش آئے۔کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن دراصل ''وحدتِ مکان'' بھی ''وحدتِ زمان'' اور وحدتِ عمل کا منطقی نتیجہ ہے۔اگر ڈرامے کے واقعات چوبیس گھنٹے کے اندر پیش آئیں اور اگر وہ مسلسل اور مکمل ہوں تو یہ بھی ضروری ہے کہ وہ سب واقعات ایک ہی جگہ پیش آئے ہوں۔ان تنقید نگاروں کا ایک اعتراض یہ تھا کہ اگر ایک منظر ایک شہر میں ہو اور دوسرا کئی ہزار میل دور دوسرے شہر میں، تو ناظر کا ذہن اس کو تسلیم نہیں کرسکتا۔ظاہر ہے کہ یہ اعتراض غلط ہے اور انسان کا ذہن اور تخیل اس کی صلاحیت رکھتا ہے کہ لحظہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کے تصوّر کو تسلیم کرلے۔

تینوں وحدتوں۔وحدتِ زمان، وحدتِ مکان اور وحدتِ عمل۔میں سے صرف وحدتِ عمل کی ضرورت پر ارسطو نے زور دیا ہے۔وحدتِ زمان کی طرف اس نے محض اشارہ کیا ہے اور وحدتِ مکان کی طرف اُس نے اشارہ بھی نہیں کیا۔

اس کے بعد ارسطو نے ایک بڑی دل چسپ بحث چھیڑی ہے۔یعنی شاعر اور مورّخ کا موازنہ۔مورّخ وہ واقعات بیان کرتا ہے جو پیش آچکے ہیں، اور شاعر یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آسکتا ہے، یا یوں کہیے کہ تاریخ خاص حقیقت کو بیان کرتی ہے اور شاعری عام حقیقت کو۔اس آخری خیال پر بڑی حد تک کلاسکیت کی بنیاد ہے۔جب شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے تو اس کے یہ معنی بھی ہوسکتے ہیں کہ شاعر ہر بات کو عام بنا کے بیان کرے۔جب وہ محبت کا یا باغ وراغ کا ذکر کرے تو یہ ذکر کسی خاص انفرادی جذبہ، محبت کا نہ ہو، بلکہ عام انسانی جذبۂ محبت کا ہو۔کسی خاص باغ وراغ کا نہ ہو بلکہ ہر باغ وراغ پر صادق آئے۔ارسطو کی ''بوطیقا'' کا ترجمہ سریانی اور سریانی سے عربی میں ہوا۔مشرق پر ارسطو کے ایک جملے کا جتنا اثر ہوا شاید ہی کسی اور تنقیدی اصول کا ہوا ہو۔چناں چہ مشرق اسلامی کی تمام تر شاعری خواہ وہ فارسی ہو یا ترکی یا اردو، ارسطو کے اس ایک اصول کے غلط طور پر جاگزیں ہوجانے کے باعث ''عام'' روش پسند کرتی رہی اور انفرادی جذبات ''خاص'' جذبات اور ''خاص'' واقعات سے احتراز کرتی رہی۔اسلامی مشرق کے شعرا اگر ایک دوسرے سے مختلف ہیں تو اپنے اسالیب، اندازِ بیان، زبان یا دوسری شاعرانہ خصوصیات کی وجہ سے۔لیکن جہاں تک مضامین کا تعلق ہے، سب کے مضامین کی انھی عام ''روایات'' پر بنیاد ہے جو مشرق شاعری کا صدیوں تک موضوع بنے رہے، یہاں تک کہ مغربی اثرات نے انفرادی خصوصیات پیدا کرنے کی پھر سے

کوشش کی، لیکن یورپی ادب کی تاریخ میں بھی ایک دور ایسا گزرا ہے جب ارسطو کے اس اصول کی بالکل یہی غلط توجیہہ کی گئی۔ چاں چہ سترھویں صدی کے نصفِ آخر اور اٹھارھویں صدی کی یورپی شاعری کا بھی یہی ڈھنگ تھا۔

رویداد ہی کے تذکرے میں ارسطو پھر اس امر پر زور دیتا ہے کہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں۔ یہ جذبات ایسے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں۔

رویداد دو طرح کی ہوسکتی ہے۔ سادہ اور پیچیدہ۔ پیچیدہ رویداد کی ترتیب میں ''ڈرامائی ترکیبوں کو بڑا دخل ہے۔ ایک تو واقعات کا انقلاب یا تبدیلی، دوسرے دریافت، خواہ وہ اشخاص قصہ میں کسی کی دریافت ہو، کسی بھولے ہوئے عزیز کو پہچان جانا ہو، یا کسی واقعے کا علم ہو۔ انقلاب اور دریافت سے رویداد پیچیدہ ہو جاتی ہے۔ پیچیدہ رویداد کا ایک عنصر اور بھی ہے۔ یعنی حادثہ

اس کے بعد ارسطو نے بہ لحاظ کمیت ڈراما کے حصے گنائے ہیں۔ یہ پورا بیان صرف یونانی ڈرامے کے متعلق ہے اور اس کا شاعری یا ڈرامے کے عام اصول سے کوئی تعلق نہیں۔

ٹریجڈی کے ہیرہ کے انتخاب کے متعلق ارسطو نے بہت اہم اور دل چسپ اصول بنائے ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ڈرامے کی یا اور ہر طرح کے قصے کی دل چسپی کا مرکز ہیرو ہوتا ہے۔ اُس کی قسمت کی تبدیلی کو ناظرین بڑے غور سے دیکھتے ہیں اور اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ پس ڈرامے کے ہیرو کے انتخاب یا اس کی سرگزشت تراشنے میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ اگر کسی نیک شخص کو بلا وجہ امیر سے غریب بنتا دکھایا جائے گا تو ناظر نہ دہشت محسوس کرے گا، نہ ہمدردی بلکہ کراہت۔ اسی طرح کسی بدسیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا اخلاقی نقطۂ نظر سے تو عیب ہے ہی، شاعرانہ نقطۂ نظر کی تو ضرور تشفی ہو جاتی ہے مگر اس سے نہ ہمدردی کا جذبہ ہوتا ہے نہ دہشت کا۔ کیوں کہ ہمدردی اور دہشت تو اسی صورت میں محسوس کریں۔ پس ٹریجڈی کا ہیرو ایسا شخص ہو جو نہ بہت زیادہ نیک سیرت ہو، نہ بدسیرت۔ اور ''اس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص بڑا نامور اور خوش حال ہو''۔ ارسطو نے ہیرو کی جو تعریف کی ہے وہ صرف یونانی ڈرامے یا یورپ کے کلاسیکی ڈرامے پر ہی صادق نہیں آتی بلکہ رُومانی ڈرامے پر بھی۔ شکسپیئر کے تمام بڑے بڑے ہیرو ہیملٹ میک بتھ، لیر اور آتھیلو اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔

چند ثانوی اہمیت کے مباحث کے بعد ارسطو نے پھر دہشت اور دردمندی کے مضمون کو چھیڑا ہے۔ عمل ہی کی ترکیب ایسی ہونی چاہیے کہ اس سے یہ جذبات پیدا ہوں۔ پھر اس نے ان جذبات کے پیدا کرنے والے موضوعوں کا ذکر کیا ہے جو صرف یونانی ڈرامے ہی پر صادق آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شکسپیئر نے بھی اس قسم کے موضوع جا بہ جا استعمال کیے ہیں۔ مثلاً شاہ لیرؔ کی لڑکیوں کی اپنے باپ سے بغاوت یا ''ہیملٹ'' میں ایک بھائی کا دوسرے بھائی کو زہر دے دینا۔ پھر بھی یونانی ڈرامے ہی میں یہ واقعات اچھے معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ اس زمانے کے لوگ اس قسم کی برادر کشی اور عزیز دشمنی کے قصے بڑی دل چسپی سے سنتے تھے۔

اس کے بعد ارسطو نے اطوار اور سیرت نگاری پر بحث کی ہے۔ چاہیے کہ اچھی سیرتوں کو ڈرامے میں پیش کیا جائے۔ کچھ تو اخلاقی نقطۂ نظر سے' اور کچھ شاعرانہ حسن کے خیال سے' کیوں کہ اچھا بڑے سے زیادہ حسین ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ تمیز و تناسب کا خیال رکھ جائے۔ تیسرے یہ کہ اطوار میں زندگی سے مشابہت ہو۔ ڈرامے کا عمل' سیرت کی ارتقا کا قدرتی نتیجہ ہو اور ''مداخلتِ غیبی'' کے بہانے کو ڈرامے میں حتی الامکان کم استعمال کیا جائے۔

انقلاب اور دریافت کا اس سے پہلے ارسطو نے اجمالی ذکر کیا تھا۔ اب اس نے دریافت کے طریقوں پر تفصیلی بحث کی ہے اور بہترین قسم کی دریافت اس کو قرار دیا ہے' جو عمل کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔

پھر شاعر کو کچھ اور ہدایتیں دی ہیں۔ پہلے تو یہ کہ وہ ناظر اور اداکار (ایکٹر) کے نقطۂ نظر کا اچھی طرح خیال رکھے۔ دوسرے یہ کہ پہلے وہ روئداد کا نہایت ہی مختصر خاکہ تیار کرے پھر اُسے واقعات سے پُر کرے۔ واقعات کے خاکے کو نفسِ مضمون سے بہت گہرا تعلق ہونا چاہیے اور ڈرامائی شاعری میں واقعات مختصر ہونے چاہیے۔

بہ لحاظ ترکیب، پیچیدہ ٹریجیڈی کے دو حصے ہوتے ہیں، ایک الجھاؤ دوسرے سلجھاؤ۔ ٹریجیڈیاں چار طرح کی ہوسکتی ہیں:۔ پیچیدہ، المناک، اخلاقی، اور سادہ۔

ٹریجیڈی کی ترکیب رزمیہ نظم کے خاکے پر نہ ہونی چاہیے۔

زبان کے متعلق ارسطو نے جو بحث کی ہے وہ تنقید یا نظریہ تنقید کے نقطۂ نظر سے قریب قریب قطعاً بیکار ہے۔ اس زمانے میں علم قواعدِ زبان سب عالمِ طفلی میں تھے اور فلسفی ان سے کچھ کچھ دل چسپی لے رہے تھے۔ زبان کے حصے گنانے میں ارسطو نے آواز اور معنی سب کو بُری طرح اُلجھا دیا ہے۔ اسی طرح

اس نے الفاظ کی جو قسمیں قرار دی ہیں یعنی عام لفظ، اجنبی لفظ، تشبیہی لفظ، مخفف وغیرہ۔ وہ اگر چہ غلط نہیں لیکن جدید با اصول اور سائنٹفک تحقیق کے مقابلے میں ارسطو کی تقسیم کو محض کچھ تاریخی اہمیت ہی دی جا سکتی ہے، اس سے زیادہ نہیں۔

ٹریجیڈی پر طول طویل مباحث کے بعد۔ جو کتاب کے نصف سے زیادہ حصے پر حاوی ہیں،۔ ارسطو کی ''بوطیقا'' کا تیسرا حصہ شروع ہوتا ہے رزمیہ شاعری کے متعلق ہے۔

کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری ٹریجیڈی سے مشابہ ہے اور تاریخ سے اصولی طور پر مختلف ہے، کیوں کہ بر خلاف تاریخ کے وہ ایک ہی عمل کو بیان کرتی ہے۔ کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری ٹریجیڈی سے مختلف بھی ہے ۔اُس کی خاصیت ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ ٹریجیڈی سے زیادہ طویل ہوتی ہے۔ ٹریجیڈی تمثیل کی دقتوں کے باعث مختصر ہوتی ہے لیکن رزمیہ نظم اگر اتنی ہی مختصر ہو تو اس میں وہ عظمت باقی نہ رہے گی۔ رزمیہ نظم کی بحر رجزیہ ہونی چاہیے۔

پھر ایک اور بہت دلچسپ بحث شروع ہوتی ہے وہ یہ کہ رزمیہ شاعری کو چوں کہ تمثیل نہیں کیا جاتا اور ٹریجیڈی کے برخلاف اس کے واقعات کی نقل کو ناظرین آنکھوں سے نہیں دیکھتے، اس لیے اس میں ایک حد تک ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کا استعمال جائز ہے۔ کیوں کہ ایسے واقعات سے تعجب پیدا ہوتا ہے ، جو دل چسپی کی جان ہے۔ لیکن ضروری ہے کہ نا قابلِ یقین واقعات سلیقے سے بیان کیے جائیں۔ اس سلسلے میں ارسطو کا سب سے زیادہ مشکل اور متنازعہ فیہ نکتہ یہ ہے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح ملنی چاہیے۔ یہ نکتہ جو بظاہر عقل کے خلاف معلوم ہوتا ہے، شاعرانہ تنقید کے کمال کی دلیل ہے۔ قرین قیاس ناممکنات میں دیوتا، پریاں، بھوت اور شاعری کے وہ تمام فوق الفطرت لوازمات شامل ہیں جن کے وجود کا ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں اور جن میں سے اکثر کو ہم ناممکن سمجھتے ہیں۔ لیکن شاعری میں ان کے ذکر سے لطف پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس بہت سے واقعات ممکن تو ہیں لیکن ان کا پیش آنا بعید از قیاس ہے۔ ایسے واقعات میں بھونڈا پن ہوتا ہے اور فنِ شاعری کے نقطۂ نظر سے وہ بہت ناقص ہیں۔

اس کے بعد ارسطو کی کتاب کا ایک نیا حصہ شروع ہوتا ہے۔ یہ حصہ بہ اعتبار مضمون چوتھا ہے اور اس میں نقادوں کے اعتراضات اور ان کے جوابات سے بحث کی گئی ہے۔

شاعر دو طرح کی غلطی کر سکتا ہے۔ ان میں سے ایک تو اصلی غلطی ہے اور وہ یہ کہ وہ شاعری کی صلاحیت

نہ رکھتا ہو، پھر بھی شاعری کرے۔ یہ غلطی نا قابلِ معافی ہے۔ دوسری قسم کی غلطی اتفاقی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ شاعر صلاحیت تو رکھتا ہے مگر ان جزئیات کے بیان میں کبھی کبھی غلطی کر جاتا ہے جن کا دوسرے فنون سے تعلق ہے۔ اتفاقی غلطی قابلِ معافی ہے۔

شاعر کی نقل تین طرح کی ہو سکتی ہے۔ وہ اگر چاہے تو اشیا کو یوں پیش کر سکتا ہے۔ (۱) جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں (۲) یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں یا بیان کی جاتی ہیں (۳) یا جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔ پس شاعر ان تینوں میں جو طریقہ چاہے اختیار کر سکتا ہے اور نقاد کو اس کا اختیار نہیں کہ یہ اعتراض کرے کہ اس نے یہ طریقہ کیوں استعمال کیا۔ دوسرا طریقہ کیوں استعمال نہیں کیا۔ بہت سے تنقیدی اعتراض زبان کے متعلق ہوتے ہیں۔ لیکن اگر زبان پر پوری توجہ کی جائے اور شاعر نے جو کچھ کہا ہے اس کو موقع کے لحاظ سے جانچا جائے تو اس کا جواب بھی آسانی سے معنی سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ اگر شاعر کی کوئی بات متضاد معلوم ہو تو اُسے سمجھنے یا اس پر اعتراض کرنے کے لیے منطقی استدلال اور جرح کی ضرورت ہے۔

پانچواں حصہ جو دوسرے اور تیسرے حصے کا تتمہ ہے، ٹریجڈی اور رزمیہ شاعری کا پھر سے موازنہ کرتا ہے۔

اس حصے میں پہلے ان لوگوں کے دلائل پیش کیے گئے ہیں جو رزمیہ شاعری کو ٹریجڈی سے افضل سمجھتے ہیں۔ ان کے دلائل نقل کرنے کے بعد ارسطو نے ان دلائل کا جواب دیا ہے اور آخر میں اپنا قولِ فیصل سنایا ہے کہ ٹریجڈی کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری سے افضل ہے۔ رزمیہ شاعری میں جو عناصر ہیں وہ سب ٹریجڈی میں موجود ہیں لیکن ٹریجڈی کے تمام عناصر رزمیہ شاعری میں موجود نہیں۔ رزمیہ نظم میں وحدت کا قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔ اس بحث کے بعد ارسطو کی یہ کتاب ختم ہوتی ہے۔

(۵)

ہم دیکھ چکے ہیں کہ نہ صرف یونان بلکہ یورپ بھر میں ارسطو کی یہ کتاب فنِ تنقید پر پہلی کتاب تھی جس میں شاعری کو ایک جداگانہ اور خود مختار فن سمجھ کے بحث کی گئی ہے اور اسے نہ اخلاق کی کنیز سمجھا گیا ہے نہ سیاست کی نہ مذہب کی۔ یہی وجہ ہے کہ یورپ میں ارسطو فنِ تنقید کا معلم اول ہے۔ ارسطو کے بہت بعد روما میں تنقید پر جو رسالے لکھے گئے اب سب میں اس کا اثر بہت نمایاں ہے۔ ان رسالوں میں سب سے اہم

رومن شاعر ہوریس کی تصنیف فنِ شاعری ہے۔ ہوریس کے چھوٹے سے مگر معرکۃ الآرا رسالے کی اہمیت دوگونہ ہے۔ ایک تو یہ کہ اس رسالے کے ذریعے ارسطو کے تنقیدی اصول یورپ میں مقبول ہوئے' دوسرے یہ کہ ہوریس کے اپنے خیالات کو بھی غلط طور پر ارسطو سے منسوب کیا گیا۔ ہوریس نے جا بہ جا ارسطو کے خیالات سے خوشہ چینی کی ہے۔ الفاظ کے استعمال کے متعلق اس نے ارسطو کی رائے کو زیادہ سہل بنا کے دہرایا ہے۔ روداد کی وحدت اور تسلسل پر زور دیا ہے اور سیرت نگاری اور روداد کے باہمی تعلق کو ارسطو کے مباحث کی بنا پر واضح کیا ہے۔ ڈرامے اور روداد کی ترتیب کا ذکر کرتے ہوئے بھی اس نے ارسطو ہی کے طریقے کی پیروی کی ہے۔ شاعری کا مقصد اس نے بھی لطف پہنچانا وار اصلاح کرنا قرار دیا ہے۔ اتفاقی غلطیاں اس کے نزدیک بھی قابل معافی ہیں۔

ساتھ ہی ساتھ سے ایسے نکات بھی ہمیں ہوریس کے اس رسالے میں ملتے ہیں جو ارسطو کی کتاب میں موجود نہیں۔ لیکن یہ ارسطو کے مباحث اور بیانات کا منطقی نتیجہ ہیں اور ان میں سے بعض نے نشاۃ ثانیہ کے بعد کلاسیکی تحریک میں بڑی اہمیت حاصل کی۔ ہوریس نے صحت رائے پر بہت زور دیا ہے اور اس کو تحریک کی خوبی کی بنیاد قرار دیا ہے۔ فن کی پستی اس کے نزدیک ایک ایسی چیز ہے جسے دیوتاؤں اور کتب فروشوں دونوں نے شعرا کے لیے ممنوع قرار دیا ہے۔ محض مطالعہ کسی صناع کو صناع نہیں بنا سکتا بلکہ خداداد ذہانت بھی اس کے لیے بہت ضروری ہے۔

(۶)

رومتہ الکبریٰ کے عروج اور نشاۃ ثانیہ کے درمیان ایک زمانہ ایسا آیا کہ یورپ بھر میں علم کی شمع قریب قریب گل ہوگئی۔ لیکن اسی زمانے میں یونانی تہذیب عربوں کے ترکے میں آئی۔ عباسی دور میں بکثرت کتابوں کا براہ راست یونانی اور اکثر کا سریانی ترجموں سے عربی میں ترجمہ کیا گیا۔ حنین بن اسحاق ۸۰۹ء تا ۸۷۳ء نے جو نصرانی المذہب تھا غالباً سب سے پہلے ارسطو کی تصانیف کا ترجمہ کیا۔ بہ قول ہٹی HITTI کے اس زمانے میں جب رشید اور مامون یونانی اور ایرانی فلسفے سے بہرہ انداز ہو رہے تھے۔ اسی زمانے میں ارسطو کے نظام منطق کا عربی مجموعہ جس میں اس کے دونوں رسائل علم البلاغت اور فن شاعری (بوطیقا) شامل

تھے بلکہ صرف ونحو کے ساتھ ساتھ اسلامی دنیا میں علوم ادب اور مسلک انسانیت کی بنیاد بن رہے تھے۔

لیکن اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یونانی سے عربی میں جو ترجمے ہوئے زیادہ تر طب فلسفہ اور منطق وغیرہ کی تصانیف کے ہوئے۔ عربوں نے یونانی ادب اور خصوصاً یونانی ڈرامے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ ادب میں ان رہنمائی ایران ہی کرتا رہا۔ عربی ادب اور عربی شاعری میں ڈرامے کا وجود ہی نہیں تھا۔ ٹی۔ایس۔ایلیٹ T.S.ELIOT نے اپنے ایک مضمون میں خوب لکھا ہے: ''تھیٹر ایک ایسا عطیہ ہے جو ہر قوم کو نہیں ملتا۔ خواہ اس کا تمدن کتنا ہی اعلا کیوں نہ ہو۔ یہ عطیہ مختلف اوقات میں ہندوؤں' جاپانیوں' یونانیوں' انگریزوں' فرانسیسوں اور ہسپانیوں کو ملا۔ کم تر درجے میں یہ ٹیوٹانیوں اور اہل اسکنڈی نیویا کو عطا کیا گیا۔ یہ عطیہ اہل روما کو نہیں ملا وار ان کے جانشین اطالویوں کو بھی زیادہ فیاضی سے نہیں دیا گیا۔ اس میں کیا کلام ہو سکتا ہے کہ عربوں کو یہ عطیہ قدرت بالکل نہیں ملا۔ یہی وجہ ہے کہ عرب ارسطو کے رسالہ فن شاعری کو اچھی طرح نہ سمجھ سکے۔ اس کی ایک مثال ہم تفصیلاً بیان کر چکے ہیں۔ شاعری کو عام روایت کا پابند بنا کے عہد بنی عباس کی عربی شاعری اپنے ساتھ فارسی شاعری اور اپنے بعد کی ترکی اور اردو شاعری کو بھی لے ڈوبی۔ ہارون الرشید کے عہد کے بعد سے مشرق قریب کی شاعری ''عام روایت'' کی اس قدر پابند ہے کہ شاعر کا جذبہ یا اس کا عشق یا اس کی نظر یا اس کا احساس کوئی انفرادی خصوصیت نہیں رکھتا۔ اگر انفرادی خصوصیت کا پتہ چلتا ہے تو محض اس کے طرز بیان اور اس کے کلام کی خصوصیتوں سے۔

رسالہ فن شاعری (بوطیقا) کا عربی میں براہ راست یونانی سے ترجمہ نہیں ہوا۔ بلکہ عربی ترجمہ (جسکا مسودہ پیرس میں محفوظ ہے اور جو دسویں صدی عیسوی کے وسط کا لکھا ہوا ہے) ایک سریانی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ اصلی سریانی ترجمہ اب نابود ہو چکا ہے اور اس مترجم کا نام بھی کسی کو معلوم نہیں۔ یہ سریانی ترجمہ غالباً ایک ایسے یونانی مسودے پر مبنی ہوگا جو موجودہ یونانی نسخوں سے بہت پرانا ہوگا۔ وہ یونانی مسودہ جس سے سریانی میں ترجمہ کیا گیا نابود ہے۔ لیکن ایک اور بہت قدیم یونانی نسخہ موجود ہے جو گیارھویں صدی عیسوی کا لکھا ہوا ہے اور پیرس میں موجود ہے۔ اس دوسرے نسخے ہی سے یورپ کی تمام جدید زبانوں میں ترجمہ کیا گیا ہے۔

پروفیسر مارگولیتھ نے عربی ترجمے کے کچھ حصوں کا لاطینی میں ترجمہ کیا ہے جو ان کی ANALACTA ORIENALLA (مطبوعہ ۱۸۸ء) میں شامل ہے۔

عربی ترجمے سے بہت سے مشکل اور متنازعہ فیہ الفاظ کی تحقیق میں مدد ملتی ہے اور اس میں اس دوسرے

یونانی نسخے کی تصحیح ہوتی ہے جو بعد کا لکھا ہوا ہے۔ اور جس سے یورپ بھر نے استفادہ کیا ہے۔

نشاۃ ثانیہ کے بعد شاعری کو ایک رہبر اور مقنن کی بڑی ضرورت تھی۔ رہبری کے لیے ارسطو سے بہتر انتخاب ممکن نہ تھا۔ چناں چہ اس دور میں یورپ بھر میں ارسطو سے دل چسپی بڑھتی گئی۔ ۱۴۹۸ء میں والا VALLA نے فن شاعری کا لاطینی میں ترجمہ کیا۔ یہ غالباً پہلا ترجمہ تھا جو کسی یورپی زبان میں ہوا۔

کچھ ہی عرصے کے بعد یعنی ۱۵۱۵ء میں ایک اور لاطینی ترجمہ اور اس کے ساتھ ابن رشد کے خلاصے کا ترجمہ شائع ہوا۔ اس ترجمے کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے ارسطو کی عربی تنقید اور عربی روایات سے یورپ کو آگاہ کیا گیا۔ اطالوی زبان میں پہلا ترجمہ سینی SEGNI کا ہے، جو ۱۵۴۹ء میں فلارنس سے شائع ہوا، لیکن اطالوی میں سب سے اہم ترجمہ کاستل وی ترو CASTELVETRO کا ہے۔ یہ ترجمہ پہلی بار وی آنا سے ۱۵۷۰ء میں POETRICA DARISTOTLE VULIGARIZZATA کے عنوان سے شائع ہوا۔ بہت سی ایسی روایات جو ارسطو سے منسوب کی جاتی ہیں، اسی ترجمے کی تشریحات کے باعث پھیلیں۔ چناں چہ وحدت مکان کا نظریہ کاستل وی ترو ہی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے۔ اسکالی گر SCALIGER نے جو نشاۃ ثانیہ کا ایک بہت بڑا نقاد تھا ایک رسالہ لکھا جس کا نام اس نے ارسطو کے رسالے کے نام پر POETIK رکھا اور اس میں وحدت مکان کے نظریے کو پیش کیا۔ کاستل وی ترو نے اسکالی گر کے نظریے کو قبول کر کے اسے بڑی شہرت دی۔ تقریباً دس سال بعد جب سر فلپ سڈنی

SIR PHILIP SIDNEY نے انگریزی میں پہلی جامع تنقیدی کتاب لکھی تو بڑی حد تک کاستل وی ترو کے مباحث اور خیالات کو دہرا دیا۔

پہلا فرانسیسی ترجمہ داسیے DACIER نے ۱۶۹۲ء میں کیا۔ جس کے ساتھ شرح بھی شامل تھی۔ تینوں وحدتوں اور اس قسم کے دوسرے متنازعہ فیہ مسلوں پر بہت تفصیلی بحث کی ہے۔

انگریزی ترجمہ بہت عرصے کے بعد ہوا۔ تقریباً اس وقت جب کلاسیکی تحریک مدھم پڑ چکی تھی۔ پہلا مکمل ترجمہ ٹوائی ننگ TWINNING کا ہے جو لندن سے ۱۷۸۹ء میں شائع ہوا۔

ہم کہہ آئے ہیں کہ نشاۃ ثانیہ کے زمانے میں سب سے پہلے ہی ایک اور اسکالی گر نے تینوں وحدتوں اور اس قسم کے دوسرے مباحث کو چھیڑا۔ لیکن اس سے پہلے ہی ایک اور اطالوی وی دا VIDA نے اپنی تصنیف DE ARTE POETICA مطبوعہ ۱۵۲۷ء میں کلاسیکی تنقید کے اور بہت سے اصول

مرتب کیے۔ اسی نے شائستگی DECORIUM کے نظریے کو ہوریس اور ارسطو سے اخذ کر کے پیش کیا۔ اس نظریے کا ملکہ الزبتھ کے عہد کے ڈرامے اور تنقید پر بڑا اثر ہوا۔

اسکالی گر کے ایک اور اہم عصر من تورنو MINTURNO کا بھی اس دور کی تنقید کی تعمیر میں بڑا حصہ ہے۔ یہ بھی ارسطو ور ہوریس کا پیرو ہے۔ عہد الزبتھ کے انگریزی ادیبوں نے خود ارسطو کی کتاب کا شاید زیادہ مطالعہ نہیں کیا تھا۔ وہ ہمیشہ ارسطو کو من تورنو اور اسکالی گر کی عینک سے دیکھتے تھے۔

سترھویں صدی کے نصف آخر میں اس تحریک نے خاصا زور پکڑا جو نو کلاسکیت کے نام سے مشہور ہے۔ یہ تحریک اٹھارھویں صدی میں یورپ کے ادب پر چھا گئی اس تحریک کی علم برداری جن لوگوں نے کی وہ تنقید نگار بھی تھے اور شاعر بھی۔ جیسے فرانس میں کارنےلئی CORNEILLE بوآلو BOILEAU انگلستان میں ڈرائی ڈن DRYDEN اور پوپ POPE۔

ڈرائی ڈن نو کلاسکی نقطہ نظر کا پابند ضرور تھا لیکن اس قدر زیادہ نہیں کہ ہر طرح کی اندھی تقلید کو جائز سمجھے۔ یہ تحریک دراصل فرانس میں پروان چڑھتی، کیوں کہ فرانسیسی ذہنیت ہمیشہ سے سخت اصول و قواعد کی طرف مائل رہی ہے۔ فرانس میں بوآلو نے اپنی LERT POETIQUE میں شاعری کا اصل اصول ہی متقدمین یونانیوں اور اہل روما کی تقلید کو اس بنا پر قرار دیا کہ متقدمین کی پیروی دراصل فطرت کی پیروی ہے کیوں کہ فطرت کی مصوری کوئی ان سے بہتر کر نہیں سکتا۔ جب شعرائے متقدمین کی نقل فرض قرار دی گئی تو اصل کی حد تک متقدمین نگاروں اور خصوصاً ارسطو کی پرستش تو لازمی ہی تھی۔ ارسطو کی بوطیقا کی غلط یا صحیح تشریحات پر نو کلاسیکی تنقید کا دارومدار تھا۔

بالآخر رومانی تحریک نے شاعری میں زور پکڑا اور تنقید نے پہلی بار ارسطو یا کسی اور کی تنقید آمریت کو قبول کرنے سے انکار کی جراءت کی، لیکن رومانی تحریک کی ابتداء کے زمانے میں جرمنی میں ایک نئی کلاسیکی تحریک شروع ہوئی جس کا ایک بہت بڑا علم بردار لیسنگ LESSING تھا۔ اس نئی تحریک کے بانیوں نے نو کلاسیکی غلطیوں کو ظاہر کر کے نئے سرے سے اور سائنٹفک طریقے پر یونان کے علم وادب اور فنون کا مطالعہ شروع کیا۔ اور ارسطو کی تنقید کی اندھی تقلید کے بجائے روحانی رُوح عمل اور ارسطو کی تنقید کی خوبیوں سے فیض اٹھانے کی تحریک شروع کی۔ لیسنگ نے ارسطو کے اصلی اصول کی تشریح کی اور جو غلط اصول اس سے منسوب کیے جاتے تھے ان سب کی تردید کی۔

لیسنگ کے بعد ارسطو کا اثر فنِ تنقید پر بہ حیثیت عملی قوت کے کمزور پڑتا گیا۔ ادھر ڈرامے میں ابسن

نے ارسطو کے نام نہاد حامیوں کے اصول کو وہ شکستِ فاش دی جو انھیں شیکسپیئر کے ہاتھوں بھی نصیب نہ ہوئی تھی۔ ساتھ ہی ساتھ شاعری اور ادب کی نئی نئی تحریکیں پھیل رہی تھیں، جیسے رومانیت، حقیقت نگاری، رمزیت وغیرہ وغیرہ۔ یورپ کے ادیب اور شاعر ان نئی تحریکوں کی حمایت یا مخالفت میں منہمک ہوگئے اور ارسطو کے تنقیدی اصول سے صرف یونیورسٹیوں کے پروفیسروں اور طلبا کو دلچسپی باقی رہ گئی۔

لیکن ارسطو کے اصول نے۔ وہ غلط ہوں یا صحیح، ان کے معنی غلط لیے گئے ہوں یا صحیح۔ دنیا کے ادب کی تخلیق و تعمیر، شاعری کی ارتقا اور رجحانات، ادبی تحریکات کے آغاز اور اُن کے ردِعمل اور سب سے بڑھ کر فنِ تنقید پر جو اثر ڈالا ہے اُس کی برابری کوئی کتاب نہیں کرسکتی۔ جہاں تک خالص فنِ تنقید کا تعلق ہے معلمِ اول کا یہ شہکار دنیا بھر میں بے مثل ہے۔ ارسطو کا منطقی استدلال، اس کا تجزیہ اور ترتیب و ترکیب کی عاقلانہ صلاحیت اس کتاب کو تنقید کی اور تمام کتابوں ں سے ممتاز کرتی ہے۔

یہ ترجمہ میں نے مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا ہے۔ جہاں سب میں اختلاف تھا، وہاں میں نے بُچر (BUTCHER) کے ترجمے کو ترجیح دی ہے۔ اس کا ترجمہ نہ صرف جدید ترین تحقیقات کے بعد کا ہے بلکہ عربی ترجمے سے بھی ہر متنازعہ فیہ موقع پر استصواب کرتا ہے۔ لیکن کتاب کے ابواب کی تقسیم کی حد تک اور بعض اصلاحات کے ترجمے میں میں نے ٹوائی ننگ (TWINING) کی پیروی کی ہے۔ ٹوائی ننگ اور اس کے سوالات بھی کچھ رپی مترجمین نے کتاب کو نفسِ مضمون کے اعتبار سے پانچ بڑے حصّوں میں تقسیم کیا ہے یہ تقسیم اس قدر مفید ہے کہ میں نے اس کی پیروی کرنی مناسب سمجھی۔

ناظرین کی سہولت کے لیے میں نے حاشیے پر سلسلے وار ہر بحث اور نکتے کا عنوان اور بعض صورتوں میں بہت ہی مختصر خلاصہ بھی لکھ دیا ہے۔ ارسطو کے جتنے ترجمے میرے پیش نظر ہیں اُن میں سے کسی سے مجھے اس سلسلے میں مدد نہیں ملی۔ لیکن میرے سامنے جوٹ (JOWETT) کی مثال تھی جس نے افلاطون کے مکالمات کے انگریزی ترجموں میں اس طریقے کو بہت خوبی سے استعمال کیا ہے۔

عزیز احمد

جامعہ عثمانیہ۔ ۲۲ / جون ۱۹۴۱ء

☆☆☆

بوطیقا

پہلا حصّہ

شاعری پر ایک عام اور بالموازنہ نظر۔ شاعری کی خاص قسمیں

تمہید

میرا مقصد ہے کہ میں عام طور پر شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھوں۔ یہ تحقیق کروں کہ ان میں سے ہر ایک (قسم) کا خاص حاصل کیا ہے۔ کسی روداد یا خاکے کی کس طرح کی ترکیب اچھی نظم کے لیے ضروری ہے۔ ہر قسم (کی شاعری) کے کتنے اور کون کون حصے ہیں۔ اسی مضمون سے متعلق اور جو باتیں ہیں انھیں بھی پرکھوں میں ان امور کا اُس ترتیب کے مطابق ذکر کروں گا جو مجھے قدرتی معلوم ہوتی ہے۔

(۱)

رزمیہ شاعری، ٹریجیڈی (المیہ) کامیڈی (طربیہ)، بھجن اور اسی طرح، بانسری، اور چنگ کے راگ ، اگر آپ بالکل عام نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہ سب نقلیں ہیں۔ پھر بھی یہ تین لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور وہ اس طرح سے کہ ان کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں، موضوع مختلف ہیں اور طریقے مختلف ہیں۔

(۲)

جس طرح کچھ آدمی اپنے فن کے لیے اور کچھ عادتاً رنگ یا شکلوں کے ذریعے مختلف چیزوں کی نقل

اُتارتے ہیں اور کچھ لوگ آواز سے نقل کرتے ہیں، اسی طرح مذکورہ بالا فنون میں موزونیت، الفاظ اور نغمہ وہ مختلف ذرائع ہیں جو یا الگ الگ یا طرح طرح سے ایک دوسرے سے مل کر یہ سب نقل پیدا کرتے ہیں۔

مثال کے طور پر:۔ اُس نقل میں جو بانسری اور چنگ، یا اور آلاتِ موسیقی سے کی جاتی ہے جن ایسا ہی اثر پیدا ہو۔ مثلاً ارگن یا شہنائی صرف موزونیت اور نغمہ کو استعمال کیا جاتا ہے۔ ناچ میں صرف موزونیت کو، نغمہ کو نہیں۔ کیوں کے ایسے بھی ناچنے والے ہیں۔ جو نرت میں موزونیت کے ذریعے آداب، جذبات اور حرکات کو ادا کرتے ہیں۔

رزمیہ شاعری میں محض الفاظ یا نظم کے ذریعے نقل کی جاتی ہے۔ یہ نظم یا تو مختلف بحروں میں لکھی جاسکتی ہے، یا جیسے کہ ابھی تک رسم بندھی ہوئی ہے۔ ایک ہی نوع (کی بحر) میں محدود کی جاسکتی ہے۔ اس کے یعنی (EPOPOETS) کے سوا کوئی اور عام نام ایسا نہیں ہے، جو سوفرون (SOPHRON) اور زے نارکس (XENARCHUS) کے تماشوں اور سقراطی مکالمات پر بھی پورا اُترے یا اُن نظموں پر جو آئی اُمبی (IAMBIE) نوحے کی، یا اور بحروں میں لکھی جائیں اور جن میں اس طرح کی نقل کو استعمال کیا جاسکے جو رزمیہ شاعری میں استعمال کی جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ رسم ورواج نے شاعری (یا صنعت) کو بحر سے متعلق قرار دے کے بعض کو نوحہ گر شعرا قرار دیا ہے، یعنی ایسے شعرا جو نوحے لکھتے ہیں۔ بعض کو رزمیہ نگار بتایا ہے۔ یعنی وہ جو مسدس الارکان بحر میں لکھتے ہیں۔ اس طرح شعرا کی جو تقسیم کی گئی ہے وہ ان کی نقل کی ماہیت کی بنیاد پر نہیں بلکہ محض بحروں کی بنیاد پر ہے، کیوں کہ وہ لوگ بھی جو نظم میں طب یا طبعیات پر رسالے لکھتے ہیں، شاعر ہی کہلاتے ہیں ۔لیکن ہومر اور انپمی ڈوکلیس (EMPEDOCLES) میں بہ جز اُن کی بحر کے اور کوئی چیز مشترک نہیں۔ چناں چہ اوّل الذکر تو حقیقی طور پر شاعر کے لقب کا مستحق ہے۔ لیکن آخر الذکر کو اگر ماہر طبعیات کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔

اِسی طرح اگر کوئی یہ چاہے کہ اپنی نقل کو ہر طرح کی خلط ملط بحروں میں پیش کرے جیسا کہ کیرمون (CHAEREMON) نے اپنی (تصنیف)(CENTAUR) میں کیا ہے جو تمام طرح کی بحروں کا خلط ملط مجموعہ ہے، تو اس کے یہ معنی نہیں ہوسکتے کہ محض اس وجہ سے وہ شاعر کا لقب پانے کا مستحق ہو جائے گا۔ لیکن اب یہ بحث ختم۔

لیکن شاعری کی اور بھی قسمیں ہیں جو نقل کے تینوں ذریعوں:۔ موزونیت، نغمے اور نظم کو استعمال کرتی

ہیں۔ جیسے بھجن اور ٹریجیڈی اور کامیڈی۔ بہ ہر حال ان میں فرق یہ ہے کہ اِن میں سے بعض میں سب (ذریعے) ایک ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں اور بعض میں الگ الگ۔ پس ان فنون میں یہ فرق، اُن ذریعوں کے لحاظ سے ہے جن سے وہ نقل کرتے ہیں۔

(۳)

لیکن چوں کہ نقل کے موضوع انسان کے افعال ہیں اور چوں کہ یہ ضروری ہے کہ یہ انسان اچھے ہوتے ہیں یا بُرے۔ (کیوں کہ اسی پر سیرت کا دارومدار ہے۔ تمام آدمیوں کے اطوار پر نیکی یا بدی کا بڑا گہرا اثر ہوتا ہے) اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہم، انسانوں کو، یا تو وہ جیسے ہیں اُس سے بہتر دکھا سکتے ہیں، یا اُس سے بدتر یا بالکل ویسے ہی جیسے کہ وہ ہیں۔

مثال کے طور پر مصوری میں دیکھیے۔ پالی گناٹس (POLYGNOTUS) کی کھینچی ہوئی تصویریں فطرت کی عام سطح سے بلند ہیں۔ پوسون (PAUSON) کی سطح سے گری ہوئی ہیں۔ اور ڈایونی سیس (DIONYSIUS) کی تصویریں بالکل سچی تشبیہیں ہیں۔

اب یہ ظاہر ہے کہ مذکورہ، بالا نقلوں میں سے ہر ایک ان اختلافات کی پابند ہوگی۔ اور علیحدہ قسم کی نقل ہوگی۔ کیوں کے ایسے موضوعوں کی نقل کی جاتی ہے جو اس لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ یہ عمل ناچ میں بھی ہو سکتا ہے، بانسری اور چنگ کے راگ میں بھی اور شاعری میں بھی جو صرف الفاظ یا نظم کو نغمے اور موزونیت کے بغیر استعمال کرتی ہے۔ چناں چہ ہومر نے انسانوں کا جیسے وہ ہیں اُس سے بالاتر بنا کے، خاکہ کھینچا ہے۔ کلیوفون (CLEPHON) نے انھیں ایسا دکھایا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ ہے گی مون (HEGEMON) نے جو تھیسیا کا رہنے والا ہے اور جو مضحک چربوں کا موجد ہے، اور نکوکارس (NICHOCHARES) نے ڈیلیاڈ میں انھیں (انسانوں کو، جیسے وہ ہیں اس سے) بدتر دکھایا ہے۔

اسی طرح بھجنوں وغیرہ میں بھی نقل اس قدر مختلف قسم کی ہو سکتی ہے، جیسے ٹموتھیس (TIMOTHEUS) کی تصنیف ''اہلِ فارس'' فلاکےنس (PHILPXENUS) کی تصنیف ''کالے بھوت'' سے مختلف ہے۔

ٹریجیڈی اور کامیڈی بھی اسی طرح ایک دوسرے سے ممتاز ہیں۔ کامیڈی کا مقصد یہ ہے کہ انسانوں کو ہم جیسا پاتے ہیں، انھیں اس سے بدتر دکھایا جائے۔ ٹریجیڈی کا مقصد ہے کہ بہتر دکھایا جائے۔

(۴)

ابھی تیسرے فرق کا ذکر باقی ہے یعنی اس طریقے کا ذکر جس سے ان میں سے ہر موضوع کی نقل کی جاسکتی ہے۔ کیوں کہ شاعر ایک ہی موضوع کو وہی ذریعے استعمال کر کے بیانیہ طریقے پر بھی نظم کر سکتا ہے ۔اور پھر (بیانیہ طریقے) میں بھی یا تو دوسرے کرداروں کو پیش کر کے جیسا کہ ہومر نے کیا ہے، یا بلا تبدیلی کے خود ہی بطورِ متکلم یا وہ اس طرح نقل کر سکتا ہے کہ اپنے تمام کرداروں کو حقیقی بنا کہ پیش کرے کہ وہ سب خود مصروفِ عمل نظر آئیں۔

جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا یہ تین طرح کے اختلافات۔ یعنی ذریعوں موضوعوں اور طریقوں کے اختلافات ایسے ہیں جن کے دریعے ہر طرح کی نقل میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔ چناں چہ ایک لحاظ سے سوفوکلیس (SOPHOCLES) اسی طرح کا نقل کرنے والا ہے۔ جیسے ہومر، کیوں کہ دونوں کے موضوع بلند و بالا کردار ہیں۔ دوسرے لحاظ سے وہ ارسٹوفینس (ARISTOPHANES) کی طرح ہے، کیوں کہ دونوں عمل کے ذریعے نقل کرتے ہیں اور بعض کا خیال ہے کہ اسی لحاظ سے ایسی نظموں کے لیے ڈراما (یعنی عمل) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اسی پر ڈورین لوگ اپنا یہ دعویٰ قائم کرتے ہیں کہ ٹریجیڈی اور کامیڈی دونوں کو انھوں نے ایجاد کیا ہے۔ کیوں کہ کامیڈی (کی ایجاد) کے دعویدار میگاری ہیں۔ یونان کے (میگاری) بھی جن کی حجت یہ ہے کہ اُن کی جمہوری حکومت میں اس کا آغاز ہوا۔ اور سسلی والے (میگاری) بھی جن کا شاعر اپی کارمس (EPICHARMUS) کیونی ڈیس (CHIONIDES) اور میگنس ORMAGNES دونوں سے بہت پہلے پھلا پھولا۔ پیلو پونے سس کے بعض ڈورین باشندوں نے ٹریجیڈی (کی ایجاد) کا دعویٰ کیا ہے۔ ان دعووں کی تائید میں وہ ان الفاظ کے معنوں کی بنا پر بحث کرتے ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ ''گانو'' کو ڈورک بولی میں COME کہتے ہیں اور اے ٹک بولی میں DEMOS کامیڈی والوں کا لقب COMAZEIN (گلچھرے اُڑانا) سے مشتق نہیں، بلکہ یہ نام اس وجہ سے دیا گیا کہ جس زمانے میں شہر والے انھیں گھسنے نہیں دیتے تھے۔ وہ دیہاتوں COMAI میں چکر لگاتے تھے، ان کی مزید تاویل یہ ہے کہ وہ (ڈورک لوگ) 'کرنا، یا عمل کا مفہوم لفظ DRAN سے ادا کرتے ہیں۔ اہل ایتھنز اس مقصد کے لیے لفظ PRATTCIN استعمال کرتے ہیں۔

نقل کے اختلافات، اور وہ کتنے اور کیا ہیں۔ اس کے متعلق جو کہا جاچکا وہ کافی ہے۔

(۵)

معلوم ہوتا ہے کہ بالعموم شاعری کی ابتدا دو اسباب سے ہوئی ہے۔ دونوں بالکل قدرتی ہیں۔

(۱) نقل کرنا بچپن ہی سے انسان کی جبلّت ہے۔ اسی باعث وہ دوسرے تمام جانوروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقال اور اسی جبلت کے ذریعے وہ اپنی سب سے پہلی تعلیم پاتا ہے۔ اسی طرح تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ فنونِ شبیہی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں اُس سے یہ صاف ظاہر ہے، کیوں کہ ان میں ہم خوشی سے دھیان لگا کے۔ اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو اُتنی ہی زیادہ خوشی سے۔ ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں جو اگر اصلی ہوں تو انھیں دیکھ کر ہمیں تکلیف ہو، جیسے ذلیل ترین اور انتہائی نفرت انگیز جانور، لاشیں اور اسی طرح کی چیزیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سیکھنے میں ایک قدرتی خوشی ہے جو محض فلسفیوں تک محدود نہیں بلکہ تمام انسانوں کے لیے عام ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ عوام الناس اس میں زیادہ عارضی اور ناپائدار طریقے سے حصہ لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر دیکھ کر انھیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ اُس کو دیکھ کر وہ سیکھتے ہیں، نتیجہ نکالتے ہیں۔ ہر شے کی ماہیت دریافت کرتے ہیں: ۔مثلاً یہ کہ یہ اس طرح کا فلاں شخص ہے، لیکن اگر ہم یہ فرض کرلیں کہ جس شے کی نقل اُتاری گئی ہے وہ ایک ایسی چیز ہے جسے ناظر نے کبھی نہیں دیکھا تو اس صورت میں اُسے نقل کی وجہ سے خوشی نہیں حاصل ہوگی، بلکہ کاری گری یا رنگوں یا کسی ایسی وجہ سے۔

پس نقل کرنا تو ہمارے لیے ایک قدرتی امر ہے اور ثانیاً نغمہ اور موزونیت بھی قدرتی ہیں۔ (کیوں کہ یہ واضح ہے کہ تقطیع ایک طرح کی موزونیت ہے) اس لیے وہ اشخاص جن میں شروع شروع میں یہ رجحانات بہت زیادہ قوی تھے قدرتی طور ایسی ناہموار اور فی البدیہہ کوششیں کرنے لگے، جنھوں نے آہستہ آہستہ ترقی کی اور ان سے شاعری نے جنم لیا۔

(۶)

لیکن یہ شاعری جو اپنے مصنفوں کی مختلف سیرتوں کی پابند تھی، فطری طور پر دو مختلف اقسام میں منقسم ہو گئی۔ وہ لوگ جو سنجیدہ اور عالی سرشت تھے انھوں نے اپنی نقلوں کے لیے بلند و بالا کرداروں کے عمل اور کارناموں کو انتخاب کیا۔ برخلاف اس کے لطف مزاج شعرا نے کمینوں اور قابل نفرت آدمیوں کا خاکہ

اُڑایا اور انھوں نے سب سے پہلے ہجویں لکھیں، جیسے کہ مقدم الذکر شعرا نے بھجن اور قصیدے لکھے۔

ہلکی قسم کی نظموں میں سے کوئی ایسی ہمارے سامنے باقی نہیں جو ہومر کے زمانے سے پہلے لکھی گئی ہو۔ حالانکہ غالباً ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئی ہوں گی۔ لیکن اُس کے دور کی ایسی نظمیں موجود ہیں جیسے اس کی margites اور اسی طرح کی دوسری نظمیں، جن میں اُسمی بحر کو سب سے زیادہ مناسب سمجھ کے پیش کیا گیا ہے۔ اور یقیناً اس کا نام آئمبیٔ اس وجہ سے ہے کہ یہ وہ بحر ہے جس میں وہ ایک دوسرے پر آئمبیٔ (ہجو) لکھتے تھے۔

اس طرح یہ پرانے شعرا دو گروہوں میں منقسم تھے: وہ جو رجزیہ نظمیں لکھتے تھے اور وہ جو آئمبیٔ نظمیں لکھتے تھے۔

جس طرح سنجیدہ نوع میں ہومر ہی اکیلا شاعر کے لقب کا مستحق ہے، محض اپنی دوسری خوبیوں کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے بھی کہ اُس کی نقلوں میں ڈرامائی رُوح موجود ہے۔ اسی طرح وہ پہلا شخص ہے جس نے کامیڈی کے تصور کا خیال دلایا، کیوں کہ اس نے ہجو تبیع کی جگہ تمسخر سے کام لیا اور تمسخر کو ڈرامائی سانچے میں ڈھالا۔ چناں چہ اس کی magrites کو کامیڈی سے وہی نسبت ہے جو اس کی ایلیڈ اور اوڈی سی کو ٹریجڈی سے ہے۔ یہیں جب ٹریجڈی اور کامیڈی ایک بار اچھی طرح نمودار ہو چکیں تو پھر بعد کے شعرا نے اپنی فطری استعداد کی مناسبت سے اپنے آپ کو ان نئی انواع میں سے ایک یا دوسری سے متعلق کر لیا۔ ہلکے قسم کے شعرا بجائے آئمبیٔ نظمیں لکھنے کے کامیڈی لکھنے لگے اور سنجیدہ تر شعرا بجائے رجزیہ نظموں کے ٹریجڈی، یہ اس وجہ سے کہ شاعری کی یہ جدید انواع رُتبے میں اعلا اور وقعت میں اونچی ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ ٹریجڈی نے جہاں تک اس کے اجزا و عناصر کا تعلق ہے بجائے خود اور تھیٹر کے لحاظ سے امکان بھر پوری ترقی حاصل کر لی ہے یا نہیں، ایسا سوال ہے جو موزوں نہیں۔

(۷)

پس ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں، جن کی اس ناہموار اور بے ساختہ طریقے سے ابتدا ہوئی۔ پہلی کی بھجنوں سے، اور دوسری کی ان شہوانی گیتوں سے جواب بہت سے شہروں میں رائج ہیں۔ دونوں میں سے ہر ایک ایسی تدریجی اور مستقل اصلاحوں کے ذریعے جو بالکل نمایاں تھیں، آہستہ آہستہ تکمیل کی طرف بڑھی۔

ٹریجڈی نے کئی تبدیلیوں کے بعد بالآخر اپنی ٹھیک صورت کی تکمیل کے بعد آرام پایا۔ اسکائی لس نے سب سے پہلے ایک اور اداکار اضافہ کیا۔ سنگت (کورس) کی مختصر کیا اور مکالمے کو ٹریجڈی کا خاص حصہ بنایا۔ سوفوکلیس نے اداکاروں (ایکٹروں) کی تعداد بڑھا کر تین کردی اور مناظر کی آرائش تصویروں (پردوں) کے ذریعے بڑھائی۔ بہت زمانے کے بعد یہ ہوسکا کہ ٹریجڈی نے چھوٹی اور سادہ رویداد اور اپنی پرانی اساطیری مضحکہ خیز زبان کو الگ پھینک کر اپنی شایانِ شان عظمت اور مرتبے کو حاصل کیا۔ تب پہلی مرتبہ آئمبی بحر کو استعمال کیا گیا۔ کیوں کہ بالکل ابتدا میں ٹروکی چاررکنی بحر کو اس لیے استعمال کیا جاتا تھا کہ وہ اس زمانے کی اساطیری اور اچھل کود سے مناسبت رکھنے والی نظم کے لیے زیادہ موزوں تھی۔ لیکن اجب مکالمے کی بنیاد پڑی تو فطرت نے خود بہ خود مناسب بحر کی طرف رہنمائی کی۔ کیوں کہ تمام بحروں سے زیادہ آئمبی بحر بول چال سے مناسبت رکھتی ہے۔ یہ اس امر سے ظاہر ہے کہ ہماری عام گفتگو اکثر آئمبی بحر میں موزوں ہوسکتی ہے، لیکن مسدس الارکان بحر میں کبھی نہیں، یا صرف اسی صورت میں کہ ہم بولی کے معمولی ترنم سے ہٹ جائیں۔

واقعات بھی بڑھائے گئے اور ڈرامے کے ہر ایک حصے کو یکے بعد دیگرے سدھارا گیا اور جلا دی گئی۔ فی الحال اتنا کام ہے۔ باریک تفصیلوں میں جانا ذرا زیادہ طوالت کا کام ہوگا۔

(۸)

کامیڈی جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں، بری سیرتوں کی نقل ہے ''بری'' سے ہم قسم کی بدی نہیں بلکہ صرف مضحکہ خیز برائی مراد ہے جو ایک طرح کی بدنمائی یا خرابی ہے۔ اس کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ اس طرح کا نقص یا بدنمائی ہو جو نہ تکلیف دہ ہو اور نہ تباہ کن۔ مثال کے طور پر ایک مضحکہ خیز چہرہ بدشکل اور بگڑا ہوا تو ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا زیادہ نہیں کہ اس کو دیکھ کر تکلیف ہو۔

ٹریجڈی کی پے درپے اصلاحیں اور ان کے متعلقہ مصلح ہمارے علم میں ہیں، لیکن چوں کہ ابتدا میں کامیڈی کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی اس لیے (اس کی اصلاحوں اور مصلحوں کا) کسی کو علم نہیں۔ کیوں کہ بہت عرصے کے بعد ناظم نے اجازت دی کہ عامتہ الناس کے خرچے سے کامیڈی کو رواج دیا جائے۔ اس سے پہلے وہ خانگی چیز اور اپنی خوشی کا تماشا تھی۔ اس وقت سے جب کہ اس کی (کامیڈی کی) شکل کچھ کچھ بنی تو اس کے لکھنے والوں کے نام ضبط تحریر میں آئے۔ لیکن سب سے پہلے ''چہروں'' کو کس نے رواج دیا، کس نے سب سے پہلے افتتاحیہ مناظر لکھے یا اداکاروں کی تعداد بڑھائی، یہ اور اسی

طرح کی اور تفصیلوں کا کوئی علم نہیں۔

اپی کارمس Epicharmus اور فارمس Phormis نے سب سے پہلے طربیہ قصے تصنیف کیے۔ اس لیے اس ترقی کی ابتدا سسلی میں ہوئی۔ لیکن اسیتھنز کے شعرا میں کریٹس Crates پہلا ہے جس نے آئمبئی وضع کی کامیڈی کو ترک کیا اور ایجاد کردہ یا عام کہانیوں اور رودادوں کو استعمال کیا۔

(۹)

رزمیہ شاعری اس حد تک ٹریجڈی سے مشابہ ہے کہ یہ بڑی سیرتوں اور ان کے کارناموں کی الفاظ کے ذریعے نقل ہے۔ لیکن اس لحاظ سے یہ مختلف ہے کہ یہ شروع سے آخر تک ایک ہی بحر کو استعمال کرتی ہے۔ اور یہ بیانیہ ہے۔ طوالت میں بھی وہ مختلف ہے کیوں کہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند رہے لیکن رزمیہ شاعری کے عمل کے لیے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔

دوسرے عناصر میں سے بعض دونوں میں مشترک ہیں اور بعض ٹریجڈی ہی کے لیے مخصوص ہیں۔ اس لیے وہ جو ٹریجڈی کی خوبیوں اور خامیوں کا پرکھنے والا ہے یقیناً رزمیہ شاعری کی خوبیوں اور خامیوں کی بھی بالکل ویسی ہی جانچ کر سکتا ہے کیوں کہ رزمیہ شاعری کے تمام تر عناصر ٹریجڈی میں مل سکتے ہیں۔ لیکن ٹریجڈی کے تمام عناصر رزمیہ نظم میں موجود نہیں۔

بوطیقا

دوسرا حصّہ

ٹریجڈی

(۱)

اس شاعری کا جو مسدس الارکان بحر میں نقل کرتی ہے اور کامیڈی کا ہم بعد میں ذکر کریں گے۔ فی الحال ہمیں ٹریجڈی کی جانچ کرنے دیجیے۔ سب سے پہلے تو اُس کے متعلق ہم جو کچھ کہہ چکے ہیں اُس کی بنا پر ہم اُس کی حقیقی اور اصلی تعریف یوں کریں گے۔

ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس سے خط حاصل ہوتا ہو لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے۔ جو دردمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔

خط بخشنے والی زبان سے میری مُراد ایسی زبان ہے جو موزونیت' نغمے اور تقطیع سے مزین ہو اور میں نے مزید یہ بھی کہا کہ مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے' کیوں کہ بعض حصوں میں صرف تقطیع کو استعمال کیا جاتا ہے اور بعض میں نغمے کو۔

(۲)

چوں کہ ٹریجڈی اداکاری (ایکٹنگ) کے ذریعے نقل کرتی ہے' اس لیے سب سے پہلے ضروری ہے کہ آرائش اس کے عناصر میں سے ایک ہو۔ اُس کے بعد melopoeta (یعنی موسیقی) اور زبان' کیوں

کہ ان دونوں موخر الذکر (عناصر) میں حزنیہ نقل کے ذرائع شامل ہیں۔ زبان سے میرا مطلب ہے موزوں بحر۔ اور موسیقی کے معنی ہر ایک پر ظاہر ہیں۔

مزید یہ کہ چوں کہ ٹریجڈی ایک عمل کی نقل ہوتی ہے اور چوں کہ لوگ جو اس عمل میں شامل ہوتے ہیں، ان کی خصوصیت ان کے اطوار اور تاثرات ہیں کیوں کہ ان ہی (اطوار و تاثرات) سے عمل کو اُس کی اپنی خصوصیت حاصل ہوتی ہے۔ پس اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اطوار اور تاثرات بھی عمل کے دو اسباب ہیں، اور اسی بنا پر انسان کی راحت یا رنج کے بھی اسباب ہیں۔

روید اد عمل کی نقل ہے۔ روید اد سے میرا مطلب واقعات کی (مجموعی) ساخت یا پلاٹ ہے۔ اطوار سے مُراد وہ سب چیزیں ہیں جن سے لوگوں کی سیرتیں واضح ہوتی ہیں۔ تاثرات میں اُن کی ساری گفتگو شامل ہے خواہ اُس کا مقصد کسی چیز کو ثابت کرنا ہو یا محض ایک عام بیان دینا۔

پس ہر ٹریجڈی کے لازمی طور پر چھ عناصر ہوں گے جو سب مل کر اس کی خاص نوعیت یا ماہیت کے باعث ہیں۔ (۱) روید اد (۲) اطوار (۳) زبان (۴) تاثرات (۵) آرائش اور (۶) موسیقی

ان میں سے دو کا تعلق نقل کے ذریعوں سے ہے، ایک کا تعلق (نقل کے) طریقے سے، اور تین کا تعلق (نقل کے) موضوعوں سے ہے۔ بس اتنے ہی عناصر ہیں۔ مُصرحہ بالا عناصر کو اکثر و بیشتر شعرانے استعمال کیا ہے اور یہ سب تقریباً ٹریجڈی میں ملتے ہیں۔

(۳)

ان دونوں عناصر میں سب سے زیادہ اہم واقعات کا مجموعہ یا روید اد (پلاٹ) ہے۔ کیوں کہ ٹریجڈی انسانوں کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقل ہے۔ زندگی کی راحت اور رنج کی۔ کیوں کے راحت عمل میں مُضمر ہے، اور وہ خیر مطلق جو زندگی کا مقصد خاص ہے، وہ بھی ایک طرح کا عمل ہی ہے۔ صفت نہیں۔ اور انسانوں کے اطوار میں محض اُن کی سیرتیں یا صفت شامل ہوتی ہے۔ راحت یا اُس کے برعکس انھیں اپنے اعمال سے ملتا ہے۔ پس ٹریجڈی اطوار کی نقل کرنے کی خاطر عمل کی نقل نہیں کرتی۔ لیکن عمل کی نقل میں اطوار کی نقل بھی بے شک شامل ہوتی ہے۔ اس لیے عمل اور روید اد ٹریجڈی کا مقصد خاص ہیں۔ اور ہر شے میں مقصد اولین اہمیت رکھتا ہے۔

پھر یہ کہ ٹریجڈی بغیر عمل کے قائم نہیں رہ سکتی۔ اطوار کے بغیر اس کا باقی رہنا ممکن ہے۔ جدید ترین شعرا

کی ٹریجڈیوں میں یہی نقص ہے‘ اور یہ ایک ایسا نقص ہے‘ جو بلاشبہ شاعروں میں بالعموم پایا جاتا ہے۔ جیسے مصوروں میں اگر زیوکسی zeuxis کا پالی گنوٹس polyghotus سے مقابلہ کیا جائے تو جو خرالذکر اطوار کا اظہار بڑی خوبی سے کرتا ہے‘ لیکن اس طرح کا اظہار زیوکسس کی تصویروں میں نہیں۔

فرض کرو کہ کوئی شخص بہت ساری تقریریں ایک سلسلے میں پیوست کردے اور ان میں اطوار واضح طور پر نمایاں ہوں اور زبان اور تاثرات اچھی طرح ادا کیے گئے ہوں تو محض ٹریجڈی کا مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے یہ کافی نہ ہوگا‘ مقابلتاً یہ مقصد اس صورت میں زیادہ اچھی طرح ادا ہوگا کہ کوئی ٹریجڈی اس لحاظ سے (بہ اعتبار اطوار‘ زبان‘ تاثرات) ناقص ہی کیوں نہ ہو‘ لیکن اس کی روئیداد اور واقعات کا اجتماع ٹھیک ہو ۔جس طرح مصوری میں بھڑکیلے رنگ اگر بلاترتیب پھیلا دیے جائیں تو اُن سے اُس نقش کے مقابلے میں بہت کم خط حاصل ہوتا ہے‘ جس کا خاکہ انتہائی سادگی سے کھینچا گیا ہو۔

اس میں اس (بیان) کا بھی اضافہ کر لیجیے کہ ٹریجڈی کے وہ حصے جن کے ذریعے وہ بے حد دلچسپ اور پُراثر بنتی ہے‘ روئیداد ہی کے حصے ہیں۔ یعنی گردشیں اور دریافتیں۔

مزید ثبوت کے طور پر دیکھیے کہ حُزنیہ نگاری کی مشق کرنے والے زبان کی صفائی اور اطوار کی خوبی تو بہت جلد پیدا کر لیتے ہیں‘ لیکن روئیداد کی تعمیر خوبی سے نہیں کر سکتے۔ ہمارے تمام شعرائے متقدمین میں یہی بات واضح ہے۔

لہٰذا ٹریجڈی کا خاص عنصر روئیداد ہے۔ یوں کہیے کہ یہ اس کی روح ہے۔ ثانوی مرتبہ اطوار کو حاصل ہے۔ کیوں کہ ٹریجڈی عمل کی نقل ہے اور اس طرح خاص طور پر عادتوں کی نقل ہے۔

تیسرا درجہ تاثرات کو حاصل ہے۔ اس عُنصر کا تعلق اُن تمام سچی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے‘ جن کا دارومدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔ متقدمین اپنے کرداروں کی گفتگو کے لیے سیاسی اور عام پسند خوش بیانی کے اسلوب کو پسند کرتے تھے مگر اب تو خطابت (لسانی) کے طریقوں کا زور ہے۔

اطوار میں صرف وہی چیزیں شامل ہیں جن سے گفتگو کرنے والے کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے لیکن بعض تقریریں ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں اطوار یا سیرت کا شائبہ نہیں ہوتا اور ان میں کوئی چیز ایسی نہیں ہوتی جس سے گفتگو کرنے والے کے رجحانات یا نفرتوں کے متعلق کچھ معلوم ہو سکے۔ تاثرات میں جو کچھ کہا جاتا ہے (بیان کیا جاتا ہے) سب شامل ہے‘ خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر‘ یا

محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔

چوتھا درجہ زبان کو حاصل ہے، یعنی جیسا کہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، الفاظ کے ذریعے تاثرات کے ظاہر کرنے کو۔ نظم ہو یا نثر اس کی طاقت اور اس کا اثر یکساں ہے۔

بقیہ دو عناصر میں پہلے نغمہ (موسیقی) ہے۔ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخش زیبائشوں اور لاحقوں میں یہ سب سے بڑھ کر خوشی بخشنے والا ہے۔

آرائش کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے۔ مگر منجملہ تمام عناصر کے یہ فن کے لیے سب سے زیادہ ناجنس ہے۔ کیوں کہ ٹریجڈی کی شوکت نظارے اور اداکاروں کے بغیر بھی محسوس ہوتی ہے۔ آرائشوں کے حُسن کا دار و مدار شاعر سے زیادہ کاریگر پر ہے۔

(۴)

ان چیزوں (عناصر) کو اس طرح سلجھانے کے بعد اب ہمیں یہ جانچنے دیجیے کہ کس طریقے پر روئیداد کو ترتیب دینا چاہیے۔ کیوں کہ وہ ٹریجڈی کا اولین اور اہم ترین عنصر ہے۔

ہم ٹریجڈی کی تعریف یوں کر چکے ہیں کہ وہ نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو پورا اور مکمل ہو۔ اور جو ایک خاص عظمت بھی رکھتا ہو۔ کیوں کہ یہ ممکن ہے کہ کوئی چیز پوری اور سالم تو ہو لیکن کوئی عظمت نہ رکھتی ہو۔

(۱) مکمل میرا مطلب ہے کہ اس میں آغاز (ابتدائی حصہ) ہو، درمیان (درمیانی حصہ) ہو اور انجام (آخری حصہ) ہو۔ ''آغاز'' میں یہ فرض کرنا ضروری نہیں کہ اس سے پہلے بھی کچھ پیش آ چکا تھا، لیکن (آغاز) اس کے بعد کچھ نہ کچھ پیش آنا ضروری ہے۔ برخلاف اس کے ''انجام'' وہ ہے جس میں یہ فرض کیا جاتا ہے کہ اس سے پہلے کوئی واقعہ یا تو لازماً یا غالباً پیش آ چکا ہے اور اس کے بعد کچھ اور پیش آئے گا۔

پس وہ شاعر جو اپنی روئیداد کو ٹھیک طور پر ترتیب دینا چاہتا ہے مختار ہے کہ جہاں سے چاہے شروع کرے اور جہاں چاہے ختم کرے، مگر اُسے ان تصریحات کی پابندی کرنی ضروری ہے۔

(۲) مزید برآں، ہر وہ چیز جو حسین ہے، خواہ وہ کوئی حیوان ہو یا کوئی اور شے جو کئی حصوں پر مشتمل ہو، اُس کے لیے صرف یہی ضرورت نہیں کہ تمام اعضا (یا حصے) ایک خاص طریقے پر جمے ہوئے ہوں، بلکہ یہ بھی (ضرورت ہے) کہ وہ ایک طرح کی عظمت رکھتے ہوں، کیوں کہ حسن عظمت اور تناسب پر مشتمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی بہت چھوٹا حیوان حسین نہیں، کیونکہ نظر پورے کے پورے کا دفعتاً ہی ادراک کر لیتی ہے اور مختلف اعضا میں فرق نہیں کرتی اور ان کا موازنہ نہیں کر سکتی۔ اسی طرح اس کے برخلاف بے انداز بھاری بھر

کم جانور بھی حسین نہیں ہوسکتا کیوں کہ اس کے تمام اعضا ایک ساتھ نظر نہیں آتے، کیوں کہ کل یعنی شے کی وحدت ناظر کے لیے موجود نہیں رہتی۔ مثلاً کوئی اگر کبھی کئی فرسنگ لمبے جانور کو دیکھے تو ایسا ہی ہو۔

پس حیوانوں اور دوسری اشیاء میں ایک خاص عظمت ہونی بھی ضرورت ہے لیکن وہ عظمت اس طرح کی ہو کہ نظر آسانی سے کل کا ادراک کر سکے۔ چناں چہ روئداد میں ایک حد تک طوالت ضروری ہے لیکن وہ طوالت اس طرح کی ہو کہ حافظہ کُل کا اچھی طرح ادراک کر سکے۔

اب رہا یہ کہ اس طوالت کی حد کیا ہو۔ اگر اس کو ڈرامائی مقابلوں کی نمائش کا حوالہ دے کر بیان کیا جائے تو یہ معاملہ فن سے بالکل غیر متعلق ہوگا۔ کیوں کہ اگر سو ٹریجڈیوں کو یکے بعد دیگرے پیش کیا جائے اور ہر ایک کے تماشے کے وقت کو گھڑی لے کر ناپا جائے (تو یہ فضول ہوگا) کہا جاتا ہے کہ قدیم زمانے میں اس رواج کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن اگر ہم حد کا تعین شے کی ماہیت کی بنا پر کریں تو یہ ہوگی کہ روئداد' کل کے صاف اور آسان طور پر سمجھ میں آجانے کی صلاحیت کے ساتھ جتنی ہی طویل ہو اتنی ہی عظمت کے لحاظ سے خوب و دل کش ہوگی۔ مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عمل اس صورت میں کافی طور پر وسیع ہے جب وہ اتنا طویل ہو کہ اُس میں راحت سے کلفت یا اُس کے برعکس تبدیلی قسمت کا ایسا مضمون سما سکے جس کا دارومدار لازمی یا قرین قیاس اور مربوط واقعات کے سلسلے پر ہو۔

(۵)

جیسا کہ بعض سمجھتے ہیں کہ کوئی روئداد محض اس وجہ سے ایک (واحد) نہیں ہوسکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے ۔کیوں کہ ایک ہی آدمی کو اتنے بے شمار واقعات پیش آئے ہیں جن میں سے کئی ایک واحد واقعہ میں مربوط نہیں کیے جاسکتے۔ اسی طرح ایک ہی آدمی کے بہت سے عمل ایسے ہوتے ہیں جن کو ایک واحد عمل سے ربط نہیں اس سے ان تمام شعرا کی غلطی کا علم ہوتا ہے جنھوں نے herculeides اور the seids یا اسی قسم کی نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن ہومر منجملہ اپنی اور تمام خوبیوں کے یا تو اپنے کمال فن کے باعث یا خداداد صلاحیت کی وجہ سے اس غلطی سے بھی اچھی طرح آگاہ تھا۔ چناں چہ جب اس نے اوڈی سی کو موزوں کیا تو اس میں اُس نے اپنے ہیرو کی زندگی کے تمام حالات کو بیان نہیں کیا۔ مثلاً پارناسس پر اس کے زخم کھانے کا واقعہ' یا یونانی فوج کے جمع ہوتے وقت اس کی نمائشی دیوانگی کا ذکر وغیرہ۔ کیوں کہ یہ ایسے واقعات تھے جن کا لازمی یا قرین قیاس نتیجے کے طور پر ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ وہ صرف انھیں واقعات کو شمار کرتا تھا' جن کا ایک عمل سے تعلق ہے' جس کو (جس عمل کو) ہم اوڈی سی نامی نظم کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ایلیڈ

کو بھی اس نے اسی طرح موزوں کیا۔

پس جس طرح تقلیدی فنون میں ایک نقل، ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے، اسی طرح اس صورت میں بھی چوں کہ رویداد ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لیے اُسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اُس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اُسے خارج کر دیا جائے تو پورا (عمل) تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے کیوں کہ وہ چیز جو رکھی بھی جاسکتی دادر نکالی بھی جاسکتی ہو اور اُس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو، تو وہ حقیقی معنوں میں جز و نہیں کہلا سکتی۔

(۲)

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ ایسی چیزوں کا بیان شاعر کے حلقۂ اختیار میں شامل نہیں جو واقعتاً پیش آچکی ہیں۔ بلکہ اُسے ایسی چیزیں بیان کرنی چاہئیں جو پیش آسکتی ہیں۔ ایسی چیزیں جو قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے طور پر ممکن ہیں۔

کیوں کہ مورخ اور شاعر محض نثر یا نظم لکھنے کی وجہ سے ایک دوسرے سے ممتاز نہیں۔ ہیرو ڈوٹس herodutus کی تصنیف کو منظوم کہا جا سکتا ہے لیکن وہ تاریخ ہی رہے گی۔ نظم ہو یا نہ ہو۔ دونوں (مورخ اور شاعر) میں مابہ الامتیاز یہ ہے کہ ایک تو (مورخ) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آچکا ۔اور دوسرا (شاعر) بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آسکتا ہے۔ اس وجہ سے شاعری عام حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے اور تاریخ خاص (حقیقت) سے، مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی غالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا۔ یہ عام حقیقت ہے۔ اور یہ شاعری کا موضوع ہے، خواہ اس میں خاص ناموں کو استعمال کیا جائے۔ لیکن (یہ تذکرہ کہ) السی بائے ڈیس alicibiades نے کیا کیا یا اُسے کیا پیش آیا۔ یہ خاص حقیقت ہے۔

کامیڈی کی حد تک تو ظاہر ہے کیوں کہ کامیڈی میں جب شاعر قرین قیاس واقعات کی رویداد بنا لیتا ہے تو اپنے کرداروں کو جو نام چاہتا ہے، دیتا ہے۔ آئمبی شعرا کی طرح وہ خاص اور ذاتی اسلوب کا پابند نہیں رہتا۔

ٹریجڈی بھی لاریب سچے ناموں (تاریخی ناموں) کو استعمال کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم جو یقین کرنا چاہتے ہیں، ضروری ہے کہ ہم اُسے ضروری بھی سمجھیں۔ جو کچھ کبھی پیش نہیں آیا، ہم اکثر اسے ممکن

تصور نہیں کرتے۔ لیکن جو کچھ آچکا ہے وہ تو بلاشبہ پیش آچکا ہے' ورنہ وہ پیش ہی نہ آیا ہوتا۔ پھر بھی بعض ایسی بھی ٹریجڈیاں ہیں۔ جن میں ایک یا دو نام تو تاریخی ہیں اور باقی گھڑے ہوئے۔ کچھ ایسی بھی ہیں جن میں ایک نام بھی تاریخی نہیں۔ اگاتھان۔ agation کی ٹریجڈی "پھول" ایسی ہی ہے۔ کیوں کہ اس میں واقعات اور نام سب گھڑے ہوئے ہیں' لیکن پھر بھی اس سے لطف حاصل ہوتا ہے۔ چناں یہ کسی طرح بھی ضروری نہیں کہ شاعر ٹریجڈی کے مروج اور مقرر شدہ مضامین (قصوں) ہی پر اکتفا کرے۔ اس میں کیا شک کہ اس قسم کی پابندی مضحکہ خیز ہوگی۔ کیوں کہ وہ مضامین (قصے) جو مروج ہیں وہ بھی زیادہ لوگوں کو اچھی طرح معلوم نہیں' پھر بھی سب اُن سے محظوظ ہوتے ہیں۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہے کہ شاعر کو (دراصل) روید اد کا شاعر ہونا چاہیے' نہ کہ بحر و تقطیع کا کیوں کہ نقل شاعر کو شاعر بناتی ہے اور عمل اس نقل کے موضوع ہیں اور وہ شخص بھی کم تر درجے کا شاعر نہیں جس کی دوید اد کے واقعات فی الحقیقت پیش آچکے ہوں۔ کیوں کہ اس سے رکاوٹ پیدا نہیں ہوسکتی' اگر بعض۔ سچے واقعات میں قیاس غالب (کی وہ صفت) موجود ہے' جس کی ایجاد شاعر کو اپنے لقب کا مستحق بناتی ہے۔

(۷)

سادہ رویدادوں یا اعمال میں قصہ در قصہ روید اد بد ترین ہوتی ہے۔ میں اُس روید اد کو قصہ در قصہ روید اد کہتا ہوں جس کے ضمنی قصے بلا کسی قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے ایک دوسرے کے بعد لکھے جائیں ۔یہ ایک ایسی غلطی ہے' جس میں پست شعرا اپنی نے ہنری کی وجہ سے مبتلا ہوتے ہیں اور اچھے شعرا اپنے اداکاروں کے مجبور کرنے کی وجہ سے۔ کیوں کہ ڈرامائی مقابلوں میں حریفوں سے مقابلہ کرنے کے لیے اور اس باعث اپنی تصنیفوں کو طول دینے کے لیے وہ عمل کو اتنی طوالت دیتے ہیں کہ وہ اُن کے بس کا نہیں رہتا اور اس طرح مجبوراً اس کے اجزا کا ربط اور تسلسل ٹوٹ جاتا ہے۔

لیکن ٹریجڈی نقل ہے ایسے عمل کی جو مکمل ہے بلکہ ایسے عمل کی جس سے دہشت دردمندی کے جذبات بھی پیدا ہوں۔ یہ مقصد بہترین طور پر ایسے واقعات سے پیدا ہوسکتا ہے۔ جو صرف غیر متوقع ہی نہیں' بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں۔ کیوں کہ اس طرح وہ اور زیادہ حیرت انگیز معلوم ہوں گے۔ اگر وہ محض اتفاق کا نتیجہ ہوں تو اس قدر حیرت انگیز نہیں ہوں گے کیوں کہ ناگہانی واقعات میں وہ زیادہ حیرت انگیز اور پر اثر ہوتے ہیں' جن میں ارادے کا بھی پہلو نکلتا ہے۔ مثال کے طور پر آرگاس میں مٹس۔ کے مجسمے سے وہی شخص ہلاک ہوا جس نے مٹس کو قتل کیا تھا۔ وہ مجسمے کو دیکھ رہا تھا کہ مجسمہ اُس پر ٹوٹ کر گر پڑا (اور وہ

دب کر مر گیا) اس قسم کے واقعات محض حادثے نہیں معلوم ہوتے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ رویدادیں جوان منصوبوں پر مرتب کی جائیں سب سے اچھی ہوں گی۔

(۸)

رویدادیں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ سادہ اور پیچیدہ۔ کیوں وہ عمل بھی جن کی نقل ان میں کی جاتی ہے، دو طرح کے ہوتے ہیں۔ میں اُس عمل کو (اُس میں مقررہ تسلسل اور وحدت ہونی ضروری ہے) سادہ کہتا ہوں جس کا جزنیہ انجام انقلاب یا دریافت کے بغیر وقوع میں آئے۔ پیچیدہ وہ ہے جس کا انجام انقلاب اور دریافت دونوں یا دونوں میں سے ایک کی وجہ سے وقوع میں آئے۔ انقلاب اور دریافت کو رویداد کی ترکیب ہی سے پیدا ہونا چاہیے۔ اس طرح کہ عمل میں جو کچھ پہلے پیش آچکا ہے یہ قدرتی طور پر اس کا لازمی نتیجہ یا قرین قیاس نتیجہ ہوں۔

(۹)

جیسا کے ذکر کیا جاچکا ہے انقلاب وہ تبدیلی ہے جو اس توقع کے برعکس ہو، جو عمل کے حالات سے ہوتی ہے اور وہ قرین قیاس یا لازمی نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔

مثلاً نے ڈی پس Oedipus نامی ٹریجڈی میں نامہ بر دراصل اے ڈی پس کو خوش کرنا چاہتا ہے کہ اس ے اس دہشت سے نجات دلائے جو اسے اپنی ماں کے متعلق تھی لیکن اس کے بیان سے اے ڈی پس پر جو اثر ہوتا ہے وہ اس کے مقصد کے بالکل برعکس ہے۔ اسی طرح لی سیس Lyceus نامی ٹریجڈی میں لی سیس قتل کرنے کے لیے لے جایا جاتا ہے اور ڈاناوس اس کو قتل کرنے والا ہے۔ لیکن قصے کے واقعات کی رفتار سے یہ واقعہ پیش آتا ہے کہ ڈاناوس تو مارا جاتا ہے وار لی سیس بچالیا جاتا ہے۔

دریافت۔ جیسا کہ لفظ ہی سے ظاہر ہے۔ وہ تبدیلی ہے جو لاعلمی کو علم سے بدل دے، جو ان افراد ڈرامہ کو پیش آئے جن کی راحت یا مصیبت پر ڈراما کے انجام کا دارومدار ہو اور جو دوستی یا دشمنی پر ختم ہو۔

دریافت کی بہترین قسم وہ ہے جس کے ساتھ انقلاب بھی شریک ہو۔ جیسے اے ڈی پس میں دریافت کے ساتھ انقلاب بھی شامل ہے۔

دریافت بہت سی چیزوں کے متعلق ہوسکتی ہے۔ غیر ذی روح اشیا بھی پہچانی جاسکتی ہے۔ ہم یہ بھی دریافت کرسکتے ہیں کہ فلاں شخص نے فلاں کا کام کیا یا نہیں کیا۔ لیکن روئیداد یا عمل کے لیے اسی طرح کی دریافت سب سے زیادہ مناسب ہے جس کا ہم ذکر کرچکے ہیں۔ کیونکہ اس قسم کی دریافتیں اور انقلاب یا

تو دردمندی یا دہشت کے جذبات ابھارتے ہیں اور ہم نے ٹریجڈی کی تعریف ہی یہ کی ہے کہ وہ دردمندی اور دہشت پیدا کرنے والے اعمال کی نقل ہے۔ اور اس کے علاوہ انہی (دریافتوں یا انقلاب) سے قصے کے خوش گوار یا ناخوش گوار واقعات ظہور میں آتے ہیں۔

اگر اشخاص میں قصہ کے درمیان دریافت (ایک دوسرے کو پہچاننے کا مسلہ ہو تو ایک صورت یہ ہے کہ ایک ہی شخص کو دوسرا پہچانے۔ دوسرا پہلے ہی پہچانا جا چکا ہو۔ لیکن بعض اوقات یہ بھی ضرور ہوتا ہے کہ دونوں اشخاص ایک دوسرے کو پہچانیں۔

چناں چہ افی جے نیاں Iphi genia کی شخصیت کے ذریعے اس کے بھائی ری اور لیس ٹیز Orestes پر ظاہر ہو جاتی ہے، لیکن اپنے آپ کو پہنچوانے کے لیے اور لیس ٹیز کو ایک نئی ترکیب اختیار کرنی پڑتی ہے۔

پس روئیداد کے دو عناصر تو یہ ہوئے۔ انقلاب اور دریافت۔ ان کا دار و مدار استعجاب پر ہے۔ ان کے علاوہ ایک تیسرا عنصر اور بھی ہے جسے ہم حادثہ کہیں گے۔ پہلے دو عناصر کا تو ہم ذکر کر چکے ہیں۔ اب رہا۔ حادثہ۔ ہر تباہ کن یا تکلیف دہ منظر کو حادثہ کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً موت کا منظر، جسمانی اذیت، زخم اور اسی طرح کی تمام اور تکلیفیں۔

(۱۰)

بہ اعتبار صفت ٹریجڈی کے جتنے عناصر ہیں ان کو تو ہم شمار کر چکے ہیں۔ اب ہم ان حصوں کا ذکر کریں گے جن میں بہ لحاظ کمیت ٹریجڈی کو تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ وہ حصے یہ ہیں ۱) پرولوگ (افتتاحیہ حصہ) ۲) اے پی سوڈ (دو گیتوں کے درمیان کا حصہ) ۳) اکسوڈ (وہ حصہ جس کے بعد گیت نہ ہوں) اور ۴) کورس (سنگت) کے گیت۔ ان میں سے آخر الذکر کو مزید دو حصوں یعنی پیروڈ (سنگت کے پہلے گیت) اور سٹاسی مون (خاص طرح کے بقیہ گیتوں) میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ یہ حصے سب ٹریجڈیوں کا عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ لیکن مزید ایک حصہ کوموں (سنگت اور اداکاروں کی مشترکہ فریاد) صرف بعض ٹریجڈیوں میں ہوتا ہے۔

پرولوگ ٹریجڈی کا وہ حصہ ہے جو پہلے گیت سے بھی پہلے ہوتا ہے۔

اپی سوڈ میں ٹریجڈی کا وہ سارا حصہ شامل ہے جو سنگت کے مختلف گیتوں کے درمیانی وقفوں میں پیش آتا ہے۔

اکسوڈوہ حصہ ہے۔ جس کے بعد سنگت کا کوئی گیت نہیں ہوتا۔

ہیروڈ پوری سنگت کا پہلا گیت ہے

استاسی مون میں سنگت کے وہ تمام گیت شامل ہیں جن میں سنگتی یا ٹروکی۔ بحر نہ استعمال کی گئی ہو۔

کوموس وہ عام فریاد ہے جو سنگت اور اداکار مل کے بلند کریں۔

اس طرح بہ اعتبار کمیت ٹریجڈی کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ بہ اعتبار صفت اس کے مختلف عناصر کا ہم پہلے ہی ذکر کر چکے ہیں۔

(۱۱)

اپنے نفس مضمون کے سلسلے میں اب ہمیں اس امر پر غور کرنا ہے کہ رویداد کی ترتیب میں شاعر کا مقصد کیا ہونا چاہیے اور اسے کن کن چیزوں سے احتراز کرنا چاہیے اور کن ذرائع سے ٹریجڈی کا مقصد موثر ہوسکتا ہے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہی ٹریجڈی مکمل ہوتی ہے، جس کی رویداد پیچیدہ ہو، سادہ نہ ہو۔ وہ ایسے اعمال کی نقل کرتی ہو جن سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں۔ یہ تو حزنیہ نقل کی خاص صفت ہے۔

۱) پس پہلے تو واضح طور پر اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جب امارت سے غربت میں تبدیل کا سماں دکھایا جائے تو کسی نیک شخص کو اس مصیبت کا شکار نہ دکھایا جائے، کیوں کہ اس سے بجائے دہشت یا ہمدردی کے کراہت کا جذبہ پیدا ہوگا۔

۲) اسی طرح اس کے برعکس کسی بدسیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا تو ٹریجڈی کی روح عمل کے سب سے زیادہ خلاف ہے۔ کیوں کہ اس طرح کی تبدیلی قسمت میں کوئی ایسی صفت نہیں جو ہونی چاہیے۔ یہ نہ تو اخلاقی نظر سے پسندیدہ ہے نہ موثر ہے اور نہ دہشتناک ۳) اسی طرح بہت ہی بدکردار آدمی کے امیر سے غریب ہو جانے کا سماں بھی نہ بتانا چاہیے۔ کیوں کہ اگرچہ اس قسم کا مضمون اخلاقی لحاظ سے اچھا معلوم ہوتا ہے، مگر اس سے نہ دردمندی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے نہ دہشت کا۔ کیوں کہ دردمندی کا جذبہ تو ہم اس وقت محسوس کرتے ہیں، جب کوئی شخص ناواجب طور پر مصیبتیں اٹھائے اور ہمیں دہشت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب ہم میں اور مصیبت اٹھانے والے میں کسی طرح کی مشابہت ہو۔

اب اگر ہم انتخاب کرنا چاہیں تو صرف ایک طرح کا کردار اور باقی ہے جو ان دونوں انتہائی قسم کے کرداروں کے درمیان ہے۔ ایسا شخص جو نہ غیر معمولی طور پر نیک اور منصف مزاج ہو اور نہ عمداً بدمعاشی یا

جرم کرنے کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو۔ اُس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص نامور ہو اور بڑا خوش حال ہو۔ مثلاً اے ڈی پس، تھیس ٹس یا ایسے خاندانوں کے دوسرے نامور افراد۔

(۱۲)

اس سے ظاہر ہے کہ اگر کسی روئیداد کی ترتیب اچھی ہے تو اُسے۔ اکثر لوگوں کے خیال کے برخلاف ۔اکہری ہونی چاہیے۔ دوسری نہیں ہونی چاہیے۔ تبدیلی قسمت کی یہ صورت نہ ہو کہ غربت کے بجائے امارت آئے۔ بلکہ اس کے برعکس ہونا چاہیے۔ اور ضروری ہے کہ بدی کے نتیجے کے طور پر ایسا نہ ہو بلکہ کسی ایسے کردار میں جس کی خصوصیات ہم بیان کر آئے ہیں۔ محض کسی بڑی فطری کمزوری کی وجہ سے۔ اور وہ کمزوری بھی خراب نہ ہو بلکہ اچھی ہی ہو۔ یہ (تبدیلی قسمت) پیش آئے۔

تجربے سے ان اصولوں کی تائید ہوتی ہے' کیوں کہ پہلے پہل تو شعرا ہر کہانی کو حزنیہ موضوع کے لیے استعمال کرتے تھے۔ لیکن اب ٹریجڈی کے لیے صرف چند گھرانوں کے واقعات ہی کو چنا جاتا ہے۔ جیسے آل کیمیون alcmaeon اے ڈی پس ہر یس ٹیز' میلیاگر' تھیس ٹس' ٹیلی فس اور چند اور لوگ جنھوں نے یا تو کوئی بڑی دہشتناک آفت برداشت کی ہے یا اس کے باعث بنے ہیں۔

چناں چہ فن کے اصول کی بنا پر مکمل ترین ٹریجڈی وہی ہے جس کی ترتیب اس بنا پر کوئی ہو۔ اس سے ان نقادوں کی غلطی کا اندازہ ہوتا ہے جو یورے پیڈیز۔ کو اس لیے مورد الزام ٹھہراتے ہیں کہ اُس نے اپنی ٹریجڈیوں میں اس اصول پر عمل کیا ہے اور اُس کی اکثر ٹریجڈیوں کا انجام ناشاد ہے لیکن جیسا کہ ہم بتا آئے ہیں یہ بالکل درست ہے۔ اس کا سب سے اہم ثبوت یہ ہے کہ ڈرامائی مقابلوں میں اگر ایسی ٹریجڈیاں کامیاب ہوتی ہیں تو اس وجہ سے قلب پر وہ حزن وملال کا اثر ڈالتی ہے۔ اگر چہ کئی اور لحاظ سے یوری پی ڈیز نے اپنے نفس مضمون کے استعمال میں غلطیاں کی ہیں پھر بھی یہ صاف ظاہر ہے کہ اور تمام شعرا کے مقابلے میں وہ سب سے بڑا حزنیہ شاعر ہے۔

دوسرے درجے پر میں روئیداد کی اس نوع کو سمجھتا ہوں جس کی ترتیب دہری ہوتی ہے۔ حالاں کہ بعض لوگ اس کو پہلا درجہ دیتے ہیں۔ اوڈی سی کی طرح اس کی ترتیب دہری ہوتی ہے اور اس کا انجام بھی دو متضاد واقعات پر ہوتا ہے۔ اچھوں کے لیے اچھا اور بُروں کے لیے بُرا۔ جو لوگ اس قسم کی روئیداد کی تعریف کرتے ہیں اس لیے کرتے ہیں کہ اس میں شعرا ناظرین کی کمزوریوں کا خیال کر کے ان کو خوش کرنے کے

لیے اپنی تصنیفوں کی اُن کی پسند کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ اس قسم کی خوشی وہ مخصوص خوشی نہیں جو ٹریجڈی سے حاصل ہوتی ہے۔ بلکہ یہ تو کامیڈی کے لیے زیادہ ٹھیک ہے۔ کیوں کہ اس میں اورس ٹیز اور ایجس تھس aegisthus جیسے پکے دشمن بھی جب ایک بار منظر پر نمودار ہوتے ہیں تو اسٹیج پر جانے سے پہلے ہی گہرے دوست بن جاتے ہیں اور ایک دوسرے کا خون نہیں بہاتے۔

(۱۳)

دہشت اور دردمندی کا اثر منظر کے ذریعے بھی پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن زیادہ بہتر یہ ہے کہ خود عمل ہی کی ترتیب ایسی ہو کہ اُس کی وجہ سے یہ جذبات پیدا ہوں۔ بہتر شاعر کی یہی پہچان ہے۔ روداد کی ترتیب ایسی ہونی چاہیے کہ اس میں جو واقعات بیان کیے جائیں۔ اگر کوئی انھیں صرف سن سکے اور منظر پر نہ دیکھ سکے تب بھی اس کے دل میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات محسوس کرتا ہے۔ اگر منظر پر نمائش کے ذریعے یہ اثر پیدا کیا جائے تو اس سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اپنے فن میں خام ہے اور اس کا محتاج ہے کہ ناظرین اُس کے لیے منظر کی آرائش کا قیمتی سامان مہیا کریں۔

اب رہ گئے وہ شاعر جو منظر کی آرائش کو دہشت کا اثر پیدا کرنے کے لیے نہیں بلکہ کوئی عجیب الخلقت چیز پیش کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں تو ان کے اس مقصد کو ٹریجڈی کے مقصد سے کوئی واسطہ نہیں۔ کیوں کہ ہم ٹریجڈی میں ہر طرح کا حظ نہیں ڈھونڈھتے بلکہ صرف وہی جو اس کی نوع کے لیے مخصوص ہے پس چوں کہ ٹریجڈی نگار شاعر کا فرض ہے کہ نقل کے ذریعے اس قسم کا لطف مہیا کرے جو دردمندی اور دہشت سے حاصل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اثر اسے عمل کے واقعات کے ذریعے ہی پیدا کرنا چاہیے۔

(۱۴)

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کس قسم کے واقعات سب سے زیادہ دہشت ناک یا رحم انگیز ہو سکتے ہیں۔

یہ تو قطعی ضروری ہے کہ یہ واقعات یا تو اُن لوگوں کو باہم پیش آئیں جو ایک دوسرے کے دوست ہیں' یا اُن لوگوں کو جو ایک دوسرے کے دشمن ہیں' یا اُن لوگوں کو جو ایک دوسرے سے لاپروا ہیں۔ اگر کوئی دشمن اپنے دشمن کو قتل کر دے تو نہ اُس کے فعل میں اور نہ اُس کے ارادے میں کوئی چیز ایسی ہے جس سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو۔ بہ جُز اس کے کہ تکلیف بجائے خود قابلِ رحم ہے۔ اگر افراد ڈرامہ ایک دوسرے سے ناواقف یا ایک دوسرے سے لاپروا ہوں تب بھی یہی صورت ہوگی۔ لیکن جب ایسا سانحہ ان لوگوں میں

پیش آئے جو ایک دوسرے کے عزیز اور دوست ہیں۔ مثلاً کوئی بھائی اپنے بھائی کو بیٹا اپنے باپ کو ماں بیٹے کو بیٹیاں ماں کو قتل کرے یا کرنا چاہے۔ یہ اور اسی قسم کو واقعات شاعر کے انتخاب کے لیے موزوں ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ ان خونیہ واقعات میں کوئی تبدیلی کرے جو ٹریجڈی کے لیے پہلے سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ضروری ہے کہ آرسٹیز orestes کے ہاتھوں کلی ٹیم نسٹرا clytaemnestra کا خون ہو اور ال کیمون alcmaeon کے ہاتھوں اری فائل eriphyle کا لیکن شاعر کو اس کا اختیار ہے کہ وہ نت نئے مضامین ایجاد کرے اور جو مضامین پہلے ہی سے مروج ہیں اُنھیں ہوشیاری سے استعمال کرے ہوشیاری سے استعمال کرنے سے میری جو مُراد ہے اُس کی میں صراحت کرتا ہوں۔

متقدمین کی روش تو یہ بھی کہ اشخاص ڈرامہ ہول ناک عمل کا بالا رادہ اور اچھی طرح جان بوجھ کر ارتکاب کریں' جیسے یوری پی ڈیز نے میڈیا media کے ہاتھوں اُس کے بچوں کے ہلاک ہونے کے واقعے کو بیان کیا ہے۔

دوسرے یہ کے ایسے عمل کا ارتکاب ایسے اشخاص کریں جو اُس وقت اپنے اور اپنے ظلم کے شکار کے باہمی تعلق سے آگاہ نہ ہوں لیکن بعد میں وہ اس سے واقف ہو جائیں' جیسے سوفوکلیز کے ڈراما اے ڈی پس میں ۔لیکن اس مثال میں یہ عمل ڈرامے کا جز ولاینفک نہیں ۔ایسٹی ڈراماس astydamas کے ڈرامے alcmaeon اور ٹیلی گونس telegonus کے ڈرامے ''زخمی یولی سیز'' میں اس کی ایسی مثالیں مل سکتی ہیں جن میں عمل قتل کا دارمدار ٹریجڈی کی اندرونی ارتقا پر ہے۔

ایک تیسرا طریقہ اور بھی ہے۔اور وہ یہ کہ کوئی شخص لاعلمی میں اس طرح کے ہولناک عمل کا ارتکاب کر رہا ہو کہ عین وقت پر دفعتاً کسی دریافت کے باعث وہ اس سے باز آجائے۔

ان کے سوا کوئی اور طریقہ مناسب نہیں۔کیوں کہ دو ہی صورتیں ممکن ہیں۔یا تو کسی ایسے فعل کا ارتکاب کیا جائے یا نہ کیا جائے۔اور یہ ارتکاب جاننے کے باوجود ہو سکتا' یا لاعلمی کے عالم میں۔

بدترین طریقہ یہ ہے کہ سب کچھ جان بوجھ کر کوئی فرد کسی فعل کے ارتکاب پر تیار ہو' مگر اُس کا ارتکاب نہ کرے۔کیوں کہ یہ تکلیف دہ تو ہے مگر اس میں شان حزن نہیں اور اس طرح کوئی ہولناک سانحہ پیش نہیں آسکتا۔اسی لیے اس طریقے کو بہ جز شاذو نادر صورتوں کے کبھی استعمال نہیں کیا جاتا۔''انٹی گون'' antigone نامی ڈرامے میں ''ہے مون'' haemon کے ''کریون'' creon کو مارنے کی جو کوشش کی تھی وہ اس کی ایک مثال ہے۔دوسری اور اس سے زیادہ بہتر صورت یہ ہے کہ فعل کی تکمیل

کر ہی دی جائے۔

لاعلمی کی حالت میں فعل کا ارتکاب اور بعد میں دریافت زیادہ مناسب ہے' کیوں کہ اس طرح تکلیف دہ نے رحمی کی صورت باقی نہیں رہتی۔ اور دریافت بھی بڑا سنسنی خیز اثر ڈالتی ہے۔

لیکن سب سے اچھا طریقہ تو آخری طریقہ ہے۔ مثلاً cresphontes نامی ٹریجڈی میں میروپ merope اپنے بیٹے کو قتل کرنا ہی چاہتا ہے کہ اُسے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا بیٹا ہے اور وہ فوراً رُک جاتا ہے۔ اسی طرح ''افی جے ینا'' iphigenia میں بہن اپنے بھائی کو پہچان لیتی ہے۔ ''ہیلے'' helle میں بیٹا اپنی ماں کو عین اُس وقت پہچان جاتا ہے جب وہ اس سے دغا کرنے ہی والا تھا۔

جیسے ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ یہی باعث ہے کہ ٹریجڈی کے مضامین صرف چند خاندانوں کے واقعات تک محدود ہیں۔ شاعروں نے انہی واقعات کو بار بار جو باندھا ہے اُس کی کوئی فنی وجہ نہیں بلکہ محض یہ کہ ایسے واقعات اتفاقی ہی سے پیش آئے ہیں۔ چنانچہ انہی خاندانوں کے واقعات کو دہرایا جاتا ہے جن میں ایسے ہول ناک واقعات پیش آچکے ہیں۔

رویداد اور اُس کی ضروریات کے متعلق ہم اب تک جو کچھ کہہ چکے ہیں کافی ہے۔

(۱۵)

اطوار کی حد تک شاعر کو چار چیزوں کا خیال رکھنا چاہیے۔ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ اطوار اچھے ہوں ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اطوار یا سیرت ہیں ہر وہ تقریر یا عمل شامل ہے جو ایک خاص طرح کی طبیعت کو واضح کرے۔ اگر اچھی طبیعت ہوگی تو اطوار بھی اچھے اور بری طبیعت ہوگی تو اطوار بھی بُرے ہوں گے۔ اطوار کی اچھائی ہر طرح کے لوگوں میں تھوڑی بہت مل سکتی ہے۔ ایک عورت یا ایک غلام کے اطوار بھی اچھے ہو سکتے ہیں حالاں کہ بالعموم عورت کے اطوار تو شاید اچھے سے زیادہ بُرے ہوتے ہیں اور غلام کے بالکل بُرے۔

دوسری چیز یہ ہے کہ اطوار میں رمیز اور مناسبت کا خیال رکھائے۔ بہادری اور شجاعت کی مردانہ صفت ایسی ہے کہ تمیز اور مناسبت کے ساتھ اس کو عورتوں سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔

تیسری چیز جو اس سلسلے میں ضروری ہے یہ ہے کہ اطوار میں زندگی سے مشابہت ہو۔ یہ ایسی چیز ہے جو اطوار کے اچھے ہونے یا حسن تمیز پر مبنی ہونے سے مختلف ہے۔

چوتھی چیز ربط ہے۔ کیوں کہ اگر شاعر کی نقل کا موضوع کوئی ایسا شخص ہو جس کے اطوار بے ربط ہوں' تب بھی ضروری ہے کہ اس شخص کی بے ربطی کو ربط کے ساتھ پیش کیا جائے۔

غیر ضروری حد تک بُرے اطوار کی مثال ہم کو ''آرسٹیز'' نامی ٹریجڈی میں مینی لاس کے کردار میں ملتی ہے۔ تمیز اور مناسبت سے عاری اطوار کی مثال soylia نامی ٹریجڈی یولی سیز کی فریاد وزاری اور منا لپے menalippe کی تقریر میں ملتی ہے۔ بے ربط اطوار کی مثال iphigenia at avris میں ملتی ہے۔ کیوں کہ افی جے نیا جب جاں بخشی کے لیے گڑ گڑاتی ہے اُس کی اس وقت کی سیرت اور اُس کے بعد کی سیرت میں کوئی ربط نہیں۔

روداد کی طرح اطوار میں بھی شاعر کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ جو بیان کرے ویسا ہونا یا لازم ہو یا اغلب' مثلاً یہ کہ فلاں سیرت کا شخص یا لازماً یا غالباً اس طرح کا عمل کرے گا' یا گفتگو کرے گا اور یہ واقعہ اس واقعے کا ضروری یا لازمی نتیجہ ہوگا۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ روداد کی ارتقا کا دارومدار روداد ہی پر ہونا چاہیے۔ اور جیسا کہ ''میڈیا'' نامی ٹریجڈی میں ہے' اُس طرح مداخلتِ غیبی پر نہیں' یا جیسے ''ایلیڈا'' میں یونانیوں کی واپسی سے بہت سے واقعات وابستہ ہیں' اس طرح نہیں۔ مداخلتِ غیبی کی ترکیب کو اُن حالات کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے' جو ڈرامے سے باہر ہیں' مثلاً ایسے واقعات جو ڈرامے کے عمل کے وقت سے پہلے پیش آئے اور جنھیں محض انسانی ذرائع سے جانا نہیں جاسکتا۔ یا ایسے واقعات جو (ڈرامے کے عمل کے) بعد پیش آنے والے ہوں اور جن کے لیے پیشین گوئی کی ضرورت ہو۔ کیونکہ ہم مانتے ہیں کہ دیوتاؤں کو ہر بات کا علم ہے پھر بھی ڈرامے کے عمل میں کوئی چیز ایسی نہ ہونی چاہیے' جو خلافِ عقل ہو۔ اور اگر خلافِ عقل حصہ ایسا ہو کہ اسے یک لخت ترک نہیں کیا جاسکتا تو اُسے ٹریجڈی کی حدود سے باہر رکھنا چاہیے۔ سو جو کلیز کے ''اے ڈی پس'' میں اس کی مثال ملتی ہے۔

چوں کہ ٹریجڈی بہترین اشخاص کی نقل کرتی ہے' اس لیے اُس میں باکمال مصوروں کی پیروی کرنی چاہیے' جو کسی کی تصویر کھینچتے ہوئے اُس کے خدوخال کی خصوصیات واضح کرنے مشابہت تو پیدا کرتے ہی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ تصویر کو اصل سے زیادہ خوبصورت بھی بنا دیتے ہیں۔ اس طرح شاعر بھی جب وہ کسی چڑ چڑے یا کاہل یا کسی ایسے ہی کمزور سیرت رکھنے والے آدمی کے اطوار کی نقل کرے تو اُسے چاہیے کہ نقل کے ساتھ ساتھ اُس کہ سیرت کو ذرا بہتر بنا کے بھی پیش کرے۔ جیسے اگا تھان agathon اور ہومر نے اپکی لس achilles کا خاکہ کھینچا ہے۔

شاعر کو چاہیے کہ ان باتوں کا خیال رکھے۔ اس کے سوا اُسے چاہیے کہ وہ ان چیزوں کو بھی فراموش نہ کرے جو اُن حواس کو پسند آتی ہیں جن کا شاعری سے اہم تعلق ہے۔ کیوں کہ اس بارے میں غلطی ہونے کا بہت امکان ہے، لیکن اس کے متعلق ان رسالوں میں بہت کافی کہا جا چکا ہے، جو ہم پہلے شائع کر چکے ہیں۔

(۱۶)

دریافت کے معنی پہلے ہی بیان کیے جا چکے ہیں۔ دریافت کے طریقے حسب ذیل ہیں۔

سب سے پہلے تو بالکل سیدھا سادا طریقہ۔ اکثر و بیشتر شعرا جن میں اُپج نہیں، یہی طریقہ استعمال کرتے ہیں۔ یعنی ایسے نشانات کے ذریعے دریافت، جو دیکھے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے بعض نشانات جو پیدائشی ہوتے ہیں، جیسے بقول شاعر "زمین سے پیدا ہوئی نسل کے جسم پر ایک نیزہ ہوتا ہے"۔ یا مثلاً ستارے، جن کو اس مقصد کے لیے کارسی نس carcinus نے اپنے ڈرامے theystes میں استعمال کیا ہے۔ دوسرے وہ نشانات جو پیدائش کے بعد کے ہوتے ہیں۔ ان میں سے بعض تو جسمانی ہوتے ہیں، جیسے داغ وغیرہ۔ اور بعض خارجی، جیسے ہار، چوڑیاں وغیرہ۔ یا جیسے وہ چھوٹی سی کشتی جس سے ٹاریو نامی ٹریجڈی میں دریافت کا کام لیا گیا ہے۔

یہ نشانات کم یا زیادہ ہنر کے ساتھ دریافت کے لیے استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ یولی سیز کو اس کی انا ایک داغ کی وجہ سے پہچان لیتی ہے جو بچپن سے اس کے جسم پر تھا۔ لیکن چرواہے بھی اس کو اسی داغ کی وجہ سے پہچان لیتے ہیں۔ حالاں کہ یہ صورت پہلی صورت سے بالکل مختلف ہے۔ وہ تمام دریافتیں جن میں ثبوت کے لیے نشانات پیش کیے جائے ہیں، شاعر کے ہنر کی خامی کی دلیل ہیں، لیکن ایسی دریافتیں جو دفعتاً اور اتفاقاً ہو جاتی ہیں۔ جیسے یولی سیز کے نہانے کے منظر میں، زیادہ بہتر ہیں۔

دوسری دریافتیں وہ ہیں جن کو شاعر خود اپنی مرضی سے ایجاد کرتا ہے، اسی باعث فنی لحاظ سے وہ بھی ناقص ہیں۔ مثلاً "افی جے نیا" نامی ٹریجڈی میں آرسٹیز اپنی بہن پر ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ اُس کا بھائی ہے، اپنی بہن کو تو اُس نے اسکے ایک خط کے ذریعے پہچانا تھا، لیکن آپنے آپ کو وہ گفتگو کے ذریعے ظاہر کرتا ہے، اور اس طرح وہ شاعر کی مرضی تو ضرور پوری کرتا ہے، مگر روداد کی ترتیب کا پابند نہیں رہتا۔ اس لیے اس قسم کی دریافت بھی اول الذکر قسم کی دریافت کی طرح ناقص ہے، کیوں کہ بہت سی ایسی چیزیں جن کو اس قسم کی دریافت میں استعمال کیا جاتا ہے، ایسی ہیں جن کو نشانات کے طور پر بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس قسم کی ایک مثال وہ دریافت ہے جو سوجوکلیز کے ڈرامے "ٹیریس" tereus میں جلاہے کی نلی آواز سے ہوئی۔

تیسرے وہ دریافت ہے جو حافظے کے ذریعے ہو۔ مثلاً یہ کہ کسی خاص چیز کو دیکھ کر پُرانی بات یاد آجائے۔ چناں چہ ڈی کا ئیو جے نیز dicaeogenes کے ڈرامے ''اہل قبرص'' میں ہیرو ایک تصویر دیکھ کر آنسو بہاتا ہے۔ یا جیسے ''ال سی نس'' کی کہانی ''گویے سے سن کر یولی سیز پچھلی باتیں یاد کرتا ہے روتا ہے اور پہچان لیا جاتا ہے۔

چوتھے وہ دریافت ہے جو دلیل اور حجت پر مبنی ہو۔ مثلاً کوئے فورے ئی choephorae میں (یہ استدلال)۔ ''جو شخص آیا ہے وہ مجھ سے مشابہ ہے آرسٹیز کے سوا مجھ سے کوئی مشابہ نہیں۔ پس جو شخص آیا ہے وہ آرسٹیز ہے۔'' اسی طرح سوفسطائی پولی ڈس polyidus کے ڈرامے ''افی جے نیا'' میں آرسٹیز نے بالکل قدرتی طور پر یہ نتیجہ نکالا ہے۔ جس طرح میری بہن کی قربانی کی گئی' اُسی طرح اب میری ہلاکت کی باری ہے''۔ اسی طرح تھیوڈ ک ٹیز theodectes کے ڈرامے ''ٹائیڈ لیس tydeus میں باپ کہتا ہے۔ میں اپنے بیٹے کو ڈھونڈھنے آیا' اب میں خود مارا جاؤں گا۔ اسی طرح فنے ڈے ئی ''phinadae نامی ٹریجڈی میں عورتوں کو مقام دیکھتے ہی اپنی تقدیر کا حال معلوم ہوگیا۔ ہماری قسمت میں یہیں مرنا ہے' کیوں کہ ہمیں یہیں نکال پھینکا گیا۔

کبھی ایک دہری قسم کی دریافت کی صورت اسی طرح پیدا ہوتی ہے کہ ناظرین یا افراد ڈرامہ میں سے کوئی ایک کسی بات سے غلط نتیجہ نکالتا ہے' جیسے ''جھوٹے قاصر یولی سیز'' میں یہ فقرہ کہ وہ اُس کمان کو پہچان لے گا جسے اُس نے نہیں دیکھا ہے۔ اس سے ناظرین غلط طور پر یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ دریافت کی صورت پیدا ہوگی۔

لیکن بہترین قسم کی دریافت وہ ہے جو عمل ہی کی پیداوار ہو' اور جس میں قدرتی واقعات کے ذریعے خاص اثر پیدا کیا جائے۔ اس کی مثالیں سوفو کلیز کے ''اے ڈی پس'' میں اور ''افی جے نیا'' میں ملتی ہیں۔ کیوں کہ یہ بالکل قدرتی امر ہے کہ افی جے نیا ایک خط بھیجنا چاہتی ہے۔ یہ دریافتیں بہترین قسم کی ہیں کیوں کہ صرف یہی ایسی ہیں جن کے لیے ایجاد کردہ ثبوتوں' مثلاً چوڑیوں وغیرہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔

دوسرے درجے پر وہ دریافتیں ہیں جو دلیل کے ذریعے کی جائیں۔

(۱۷)

شاعر جب اپنی ٹریجڈی کا خاکہ تیار کرے اور جب اُسے تحریر کرنے لگے تو چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو اس کا ناظر بھی سمجھے' کیوں کہ وہ اس طرح ہر چیز کو صاف صاف دیکھ اور سمجھ سکے گا۔ گویا وہ خود بھی ناظرین ہیں

موجود ہے۔ وہ اندازہ کر سکے گا کہ کون سی باتیں مناسب ہیں' اور جہاں کہیں بے ربطی ہے اس کی نظر ضرور پڑے گی۔ کارسی نس پر جس غلطی کا الزام لگایا جاتا ہے' وہ اس کا ثبوت ہے۔ اُس کے ایک ڈرامے میں ایمفی یاراوس مندر سے باہر نکل چکا تھا' لیکن عمل کو ترتیب دیتے وقت چوں کہ شاعر ناظر کے نقطۂ نظر سے عمل کو نہیں دیکھ رہا تھا' اس لیے اُس نے اس واقعے کا خیال نہیں رکھا۔ جب اس ڈرامے کو پیش کیا گیا تو ناظرین نے اس غلطی کو بہت ناپسند کیا۔ اور اس پر سخت اعتراض کیا۔

تصنیف کے وقت شاعر کو یہ بھی چاہیے کہ جہاں تک ہو سکے اپنے آپ کو اداکار (ایکٹر) کی جگہ سمجھے۔ کیوں کہ وہ لوگ جو جذبے محسوس کر کے اُس کے اثر سے قدرتی ہمدردی کے ساتھ لکھتے ہیں' ان کی تصنیف بہت موثر اور دل میں گھر کرنے والی ہوتی ہے۔ کیوں کہ ہم کسی کہ سچے اضطراب میں مبتلا دیکھتے ہیں تو اس اضطراب کا ہم پر بھی اثر ہوتا ہے' اگر کسی کو سچ مچ غم و غصے کی حالت میں دیکھتے ہیں تو اس کے ساتھ ہم بھی غم وغصہ محسوس کرتے ہیں۔

اسی لیے کہتے ہیں کہ شاعری کا محرک یا تو ایک خداداد فطری عطیہ ہوتا ہے' یا دیوانگی کا ہلکا سا اثر۔ اگر پہلی صورت ہو تو انسان ہر طرح کی سیرت کی نقل کر سکتا ہے اگر دوسری صورت ہو تو وہ اپنی خودی سے اونچا اُٹھ جاتا ہے اور تصور میں جو بننا چاہتا ہے بن جاتا ہے۔

جب شاعر کوئی قصہ انتخاب کرے یا ایجاد کرے تو اُسے چاہیے کہ پہلے تو ایک سیدھا سادا خاکہ بنائے۔ پھر اُس خاکے کو واقعات سے پُر کرے اور جزئیات کی صراحت کرے۔ مثال کے طور پر ''افی جے نیا'' نامی ٹریجڈی کا سیدھا سدھا خاکہ یہ ہوگا۔ ایک دوشیزہ جس کی قربانی ہونے والی ہے' پُر اسرار طریقے پر قربان گاہ سے غائب ہو جاتی ہے۔ اور ایک دوسرے ملک میں جا پہنچتی ہے' جہاں کی رسم یہ ہے کہ تمام اجنبیوں کی ڈے آنا کے مندر میں بھینٹ چڑھا دیا جاتا ہے۔ وہ دوشیزہ ان رسومات کی پجارن مقرر ہوتی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد اس کا بھائی بھی وہاں آپہنچتا ہے۔ (یہ امر کہ الہام ربانی نے کسی خاص وجہ سے اُسے وہاں جانے کی بشارت دی تھی' ڈراما کے سیدھے سادا خاکے سے باہر ہے۔ اُس کے آنے کا مقصد بھی ڈرامے کے عمل سے باہر ہے۔ بہ ہر حال) ''وہ آتا ہے' پکڑ لیا جاتا ہے۔ اور عین اس لمحے جب اس کی قربانی ہونے والی ہے' وہ پہچان لیا جاتا ہے۔''

دریافت کا طریقہ یا تو وہ ہو سکتا ہے جو یوری پیڈیز نے استعمال کیا یا وہ جو پالی ڈس نے جس کے ڈرامے میں وہ قدرتی طور پر یہ کہتا ہے۔ ''قربانی صرف میری بہن ہی کی تقدیر میں نہیں لکھی تھی' میری

قسمت میں بھی لکھی ہے۔اس جملے کی وجہ سے وہ پہچان لیا جاتا ہے اور اس کی جان بچ جاتی ہے۔

اس کے بعد جب افراد ڈرامہ کے نام رکھے جاچکیں تو شاعر کو چاہیے کہ عمل کے واقعات کی طرف توجہ کرے۔شاعر کو اس کا خیال رکھنا چاہیے کہ ان واقعات کا نفس مضمون سے بہت گہرا تعلق رہے۔مثلاً (''افی جے نیا'' والی ٹریجڈی میں) آرسٹیز کی دیوانگی جس کے باعث وہ پکڑا جاتا ہے' اور طہارت کی رسم جو اس کو رہائی کا موقع دیتی ہے' (دونوں کا نفس مضمون سے تعلق ہے۔)

ڈرامائی شاعری میں واقعات کو اختصار سے بیان کیا جاتا ہے' لیکن رزمیہ شاعری میں نظم کو مناسب طول دینے کے لیے انھیں تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔چناں چہ (ہومر کی رزمیہ نظم) اوڈی سی کی اصل کہانی کا بہت اختصار سے خلاصہ ہوسکتا ہے۔ایک شخص کئی سال سے گھر سے غائب ہے۔سمندر کا دیوتا اس سے جلتا ہے اور اُس پر متواتر نگرانی رکھتا ہے۔اس کے سب ساتھی چھوٹ جاتے ہیں اور وہ اکیلا رہ جاتا ہے۔اس اثنا میں اُس کے گھر کی حالت ناگفتہ بہ ہے۔مدعی اس کی جائداد کو تباہ کررہے ہیں اور اُس کے بیٹے کے خلاف سازش کررہے ہیں۔بالآخر طوفان کے تھپیڑے کھا کھا کے وہ واپس آن پہنچتا ہے۔وہ بعض لوگوں سے اپنے آپ کو واقف کراتا ہے۔مدعیوں پر وہ خود حملہ کرتا ہے۔اُن کو قتل کردیتا ہے لیکن خود بچ جاتا ہے'' یہ ہے رویداد کا اصلی خلاصہ' باقی سب واقعات ہیں۔

(۱۸)

ہر ٹریجڈی کے دو حصے ہوتے ہیں۔ایک الجھاؤ دوسرا الجھاؤ یا حل۔الجھاؤ تو اکثر واقعات سے بنتا ہے جو ڈرامے کا عمل شروع ہونے سے پہلے پیش آئے ہوں اور ایک حد تک اس میں ایسے واقعات بھی ہوتے ہیں جو عمل میں شامل ہیں اس کے سوا (ڈرامے میں) اور جو کچھ ہے' وہ سلجھاؤ یا حل ہے۔میں اُس پورے حصے کو اُلجھاؤ کا نام دیتا ہوں جو ڈرامے کی ابتدا سے شروع ہوتا ہے اور انجام کے قریب قریب تک یعنی اس وقت باقی رہتا ہے۔مثال کے طور پر تھیوڈک ٹیز کے ڈرامے ''لن سیس'' میں عمل سے پہلے کے' اونچے کے چھن جانے سے پہلے کے واقعات الجھاؤ میں شامل ہیں۔قتل کے الزام سے لے کر ڈرامے کے ختم تک کے واقعات سلجھاؤ یا حل ہیں۔

(۱۹)

ہم ٹریجڈی کے مختلف حصوں کے متعلق جو کچھ کہہ چکے ہیں اس بنا پر تمام ٹریجڈیوں کو چار انواع میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔پہلی قسم پیچیدہ ٹریجڈی کی ہے جس میں ہر بات کا دارومدار انقلاب اور دریافت پر ہوتا

ہے۔دوسری قسم المناک ٹریجڈی کی ہے، جس میں جذبہ محرکِ عمل ہوتا ہے۔اجاکس اور اکسیون کے متعلق جو ٹریجڈیاں ہیں وہ اسی قسم کی ہیں۔تیسری قسم اخلاقی ٹریجڈی کی ہے ۔جیسے ''فی ٹیوٹائی ڈیس phthiotides اور'' پے لیوس'' peleus چوتھی قسم سادہ ٹریجڈی کی ہے جیسے'' فورسائی ڈیس'' phoreides اور'' پروے تھیس prometheus اور دوسری ایسی ٹریجڈیاں جو جہنم کے منا ظر دکھاتی ہیں۔

شاعر کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو ان تمام اسالیب کا ماہر بنائے یا ان مختلف قسم کی ٹریجڈیوں میں سے جتنی قسم کی اور جتنی اچھی قسم کی ٹریجڈیوں کی تحریر میں وہ مہارت حاصل کر سکتا ہے کرے۔ کیوں کہ آج کل اُس کو نقادوں کی عیب جوئی کا اکثر نشانہ بننا پڑتا ہے۔وجہ یہ ہے کہ عوام الناس جو ٹریجڈی مختلف اقسام میں مختلف شعرا کی مہارت دیکھ چکے ہیں، ہر شاعر سے توقع رکھتے کہ وہ اکیلا سب خوبیوں کا مالک ہو اور سب متقدمین سے بازی لے جائے۔

یہ دیکھنے کے لیے کہ کون سی ٹریجڈی ایک طرح کی ہے اور کون سی دوسری طرح کی، بہترین ذریعہ تشخیص رویداد ہے۔ اگر الجھاؤ اور سلجھاؤ یکساں ہیں تو قسم بھی ایک ہی ہے۔بعض شعرا الجھاؤ میں تو بڑی مہارت رکھتے ہیں، مگر سلجھانا نہیں آتا۔شاعر کو چاہیے کہ دونوں طرح کے ہنر پر عبور رکھے۔

(۲۰)

جیسا کہ بار بار کہا جا چکا ہے شاعر کو اس بات کا بھی خوب لحاظ رکھنا چاہیے کہ ٹریجڈی کی ترتیب رزمیہ نظم کے خاکے پر نہ کرے۔رزمیہ نظم کے خاکے سے میری مراد ایسی رویداد ہے جو کئی رویدادوں پر مشتمل ہو ۔اگر کوئی شخص ایلیڈا کا پورا (طول طویل) قصہ ٹریجڈی کے لیے انتخاب کرے تو یہ بڑی غلطی ہوگی۔رزمیہ نظم میں پوری رویداد اس لیے طویل ہوتی ہے کہ اُس کے مختلف حصوں میں مناسب طوالت وعظمت پیدا ہو سکے۔لیکن ڈرامے میں اس کے برخلاف اس قسم کے خاکے کا اثر الٹا ہوگا۔اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ شعرا جنھوں نے ٹرائے کی تباہی کے پورے قصے کو ڈرامے میں استعمال کیا ہے۔اور یوری پیڈیز کی طرح صرف ایک آدھ واقعے کو انتخاب نہیں کیا۔یا جن لوگوں نے اسکائی لس کی طرح نیوبے کی پوری کہانی بیان کی ہے ۔اور اس کا ایک آدھ حصہ نہیں چنا۔اُن سب کو یا تو تمثیل کے وقت قطعی ناکامی ہوئی، یا کامیابی ہوئی بھی تو بہت کم۔اسی ایک غلطی کے باعث اگاتھان کو بھی اکثر ناکامی ہوئی ہے، لیکن بہ ہر حال اپنے ڈراموں میں جب وہ رویداد میں انقلاب پیدا کرتا ہے تو بڑی ہوشیاری سے عوام الناس کے مذاق کا خیال رکھتا ہے۔یعنی

ایسا حزنیہ اثر پیدا کرتا ہے جو اخلاقی نقطۂ نظر سے تشفی بخش ہو۔ اس کی مثال ایسے مواقع پر ملتی ہے جب (جب وہ اپنے ایک ڈرامے میں) سسی فس جیسے ہوشیار غنڈے کو لاجواب کر دیتا ہے یا کسی بہادر بدمعاش کو شکست دلاتا ہے۔ لفظ ''قرین قیاس'' اگاتھان نے جن معنوں میں استعمال کیا ہے اُن معنوں میں اس قسم کے واقعات قرین قیاس ہیں وہ کہتا ہے' یہ قرین قیاس ہے کہ ایسی بھی بہت کی باتیں پیش آجائیں جو قرین قیاس نہیں۔''

(۲۱)

سنگت (کورس) کا شمار بھی افراد ڈرامہ میں ہونا چاہیے۔ یہ ضروری ہے کہ وہ کل کا ایک جزو اور عمل کا حصہ دار ہو۔ اس طرح نہیں جیسے یوری پیڈیز نے اُسے برتا ہے۔ بلکہ ایسے جیسے سوفوکلیز نے اسے استعمال کیا ہے۔ دوسرے، بہت سے شعرا کے سنگت کے گیت ایسے ہیں جو اُن کی ٹریجڈی کے نفس مضمون سے بھی اسی قدر غیر متعلق ہیں جس قدر کہ دوسری ٹریجڈیوں کے نفس مضمون سے۔ یہ گیت علیحدہ علیحدہ ٹکڑوں کے سے ہیں جنھیں بیچ بیچ میں گھسیڑ دیا جاتا ہے۔ اس طریقے کی ابتدا اگاتھان نے کی تھی۔ لیکن اس قسم کے بے تقریر یا ایک پورا ایکٹ کسی اور ٹریجڈی میں پیوند کر دینا۔

(۲۲)

ٹریجڈی کے دوسرے حصوں کے متعلق کافی کہا جا چکا ہے' اب ہم تاثرات اور زبان کا ذکر کریں گے۔ تاثرات کی حد تک ہمارا یہ مشورہ ہے کہ ہم نے ''علم البلاغت'' پر خور سالے لکھے ہیں' اُن میں اصول درج ہیں اُنھیں ملاحظہ کیجیے' کیوں کہ تاثرات کا زیادہ تر تعلق بلاغت سے ہے۔ ہر وہ مقصد جو گفتگو (یا تقریر) سے حاصل ہوتا ہے تاثرات میں شامل ہے۔ مثلاً ثبوت یا تردید' رحم' دہشت اور غصہ' مبالغہ یا تحقیر۔ اب یہ ظاہر ہے کہ جہاں کہیں شاعر کا مقصد ہمدردی یا دہشت یا اہمیت یا امکان کو ظاہر کرنا ہو جس نقطۂ نظر سے ڈرامائی گفتگو مرتب کی جائے اُسی مناسبت سے ڈرامے کے واقعات کو بھی ڈھالا جائے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ واقعات ایسے ہوں کہ بلا زبانی وضاحت کے بھی اپنی کہانی سنا سکیں۔ اور اپنی گفتگو یا تقریر سے جو اثر پیدا ہو وہ متکلم یا مقرر پیدا کرے۔ اور وہ اثر تقریر کا نتیجہ ہو۔ کیوں کہ تقریر میں جو تاثرات ہیں' اگر ان میں اور مقرر کے طرز بیان میں کوئی ہم آہنگی نہیں تو مقرر کے وجود سے کیا فایدہ؟

(۲۳)

اب رہی زبان۔ اس کے متعلق استفسار کیا جائے تو استفسار کی ایک شاخ طرز ادا سے متعلق ہے' لیکن

یہ شاخ ایسی ہے، جس کا تعلق فن اداکاری (ایکٹنگ) سے زیادہ ہے اور اس فن کے نامی گرامی ماہر ہی اسے خوب جانتے ہیں۔ اس میں حکم، گزارش، بیان، دھمکی، سوال و جواب جیسی چیزیں شامل ہیں۔ شاعر ان چیزوں سے اچھی طرح واقف ہو یا ناواقف، اس سے اُس کے اپنے فن پر کوئی الزام نہیں آتا۔ پروتاگوراس protagoras نے ہومر کے اس جملے پر۔ اے دیوی غضب کے گیت گا۔ اعتراض کیا ہے کہ شاعر دعا کرنا چاہتا ہے، لیکن اُلٹا حکم دے رہا ہے۔ بھلا اس اعتراض کی کون تائید کرسکتا ہے؟ کیوں کہ اُس کی (پروتاگوراس کی) حجت یہ ہے کہ "یہ کر" اور "یہ مت کر" کہنا ہی حکم میں شامل ہے۔ ہم اس بحث کو تو چھوڑتے ہیں، کیوں کہ اس کا تعلق ایک ایسے فن سے ہے، جو شاعری سے مختلف ہے۔

(۲۴)

زبان میں یہ حصے شامل ہیں۔ حرف، رُکن تہجی، حرفِ عطف، اسم فعل، حرفِ تعریف، حالتِ گردان، اور جملہ۔

حرف (۱) حرف ایک ایسی آواز ہے جس کے ٹکڑے نہیں ہو سکتے، لیکن اس قسم کی تمام آوازیں حرف نہیں بلکہ وہی آوازیں جو سمجھ میں بھی آسکیں۔ کیوں کہ ناقابل تقسیم آوازیں تو جانور بھی نکالتے ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو میں حرف نہیں کہہ سکتا۔ حروف کی تین قسمیں ہیں۔ حرف علت، حرف نیم علت اور حرف مختفی۔ حرف علت وہ ہے جو زبان یا ہونٹوں کے ملنے کے بغیر ایسی آواز پیدا کرے جو سنی جا سکے۔ حرف نیم علت وہ ہے جو زبان یا ہونٹوں کے ملنے سے ایسی آواز پیدا کرے جو سنی جا سکے۔ جیسے "س" اور "ر" حرف مختفی وہ ہے جو ہونٹوں یا زبان کے ملنے سے بجائے خود کوئی آواز پیدا نہیں کرسکتا، لیکن جب وہ حرف علت کی آواز سے ملتا ہے تو خود اس سے بھی آواز نکلتی ہے۔ جیسے "گ" اور "د" ان آوازوں کے باہمی اختلاف کا دارومدار اس پر ہے منہ میں جس جس جگہ سے یہ آوازیں نکلتی ہیں وہاں منہ کی وضع جداگانہ قسم کی ہو جاتی ہے۔ یہ آوازیں منہ کے جدا جدا حصوں سے نکلتی ہیں۔ ان میں سے بعض آوازیں پھونک کے ساتھ ادا ہوتی ہیں اور بعض پھونک کے بغیر بعض طویل ہوتی ہیں اور بعض مختصر کا لہجہ تیز ہوتا ہے، بعض کا گہرا، بعض کا درمیانی۔ ان سب باتوں کو علم عروض کے رسالوں میں تفصیل سے بیان کرنا چاہیے۔

رکن تہجی۔ رکن تہجی وہ آواز ہے جو بجائے خود الگ معنی نہیں رکھتی۔ یہ ایک حرف مختفی اور ایک حرف علت کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً "گ، ر" کے ساتھ اگر "الف" کو شامل نہ کیا جائے تو رکن تہجی نہیں بنتا۔ لیکن الف کے اضافے سے "گرا" رکن تہجی بن جاتا ہے مگر ان اختلافات کے متعلق علم عروض ہی اچھی

طرح استفسار کرسکتا ہے۔

حرف عطف۔ حرف عطف ایسی آواز ہے جو بہ ذات خود کوئی مطلب نہیں ادا کرسکتی لیکن جو کسی بامعنی آواز کے ساتھ مل کر ایک بامعنی آواز بن سکتی ہے۔

حرف تعریف۔ ایسی آواز ہے جو خود کوئی مطلب نہیں رکھتی، لیکن جو کسی جملے کے شروع یا آخر میں یا بیچوں بیچ استعمال ہوتی ہے یا جو تشخیص میں مدد دیتی ہے۔

اسم۔ ایسی آواز ہے جو دوسری آوازوں سے مرکب ہو۔ اسم سے وقت کا اظہار نہیں ہوسکتا اور اسم کی آواز کا کوئی ٹکڑا بجائے خود کوئی الگ مطلب نہیں رکھتا۔ کیوں کہ مرکب لفظوں میں بھی ٹکڑے وہ معنی نہیں رکھتے جو معنی اگر وہ الگ الگ ہوں تو ان کے ہوں۔ مثلاً تھیوڈورس (خداداد) میں ''ڈورس'' (دادہ) کے بجائے خود کوئی معنی نہیں۔

فعل ایک ایسی آواز ہے جو کئی آوازوں سے مرکب ہے، جو بامعنی ہے اور وقت کا اظہار بھی کر سکتا ہے۔ اسم کی طرح فعل کی آواز کے الگ الگ حصے بھی کوئی معنی نہیں رکھتے۔ ''مرد'' یا ''سفید'' جیسے الفاظ (جو اسم ہیں) وقت کا اظہار نہیں کر سکتے، لیکن ''وہ چلا'' یا ''وہ چلتا ہے'' وغیرہ سے وقت کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک فقرے سے ماضی کا اور دوسرے سے حال کا۔

گردان اسم اور فعل دونوں کے لیے ہے۔ یا تو وہ ''کا'' یا ''کو'' یا اسی قسم کا تعلق ظاہر کرتی ہے یعنی واحد یا جمع۔ کبھی وہ گفتگو کے طریقے اور لہجے کو واضح کرتی ہے، جیسے سوال یا حکم میں۔ مثلاً ''وہ گیا'' یا ''جا'' اس طرح کی فعل کی گردانیں ہیں۔

جملہ ایسی بامرکب آواز ہے جس کے حصوں میں سے بعض بہ ذات خود بامعنی ہوتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر جملے میں اسم اور فعل دونوں شامل ہوں۔ مثلاً ''انسانوں کی تعریف'' ایسا جملہ ہے جس میں فعل شامل نہیں۔ پھر بھی جملے میں بامعنی حصے ضرور شامل ہوتے ہیں، جیسے ''چلتے میں'' یا کلیون کا بیٹا کلیون''۔ جملہ دو طریقوں سے وحدت پیدا کرسکتا ہے۔ یا تو ایک ہی بامعنی بات بیان کر کے، یا مختلف حصوں کو باہم جوڑ کے۔ پس ایلیڈا کو اس لیے واحد کہا جا سکتا ہے کہ اُس میں مختلف حصے جڑے ہوئے ہیں۔ اور یہ فقرہ ۔انسانوں کو تعریف اس لیے واحد ہے کہ اس میں ایک ہی بامعنی بات بیان کی گئی ہے۔

(۲۵)

الفاظ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ سادہ اور مرکب۔ سادہ سے میری مراد ایسے الفاظ ہیں جن کے الگ

الگ حصے بے معنی ہوتے ہیں۔ مرکب الفاظ وہ ہیں جن کا ایک جزو بامعنی ہوتا ہے اور ایک بے معنی۔ (اگر چہ پورے لفظ میں کوئی جزو الگ الگ معنی نہیں رکھتا) یا یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کسی مرکب لفظ کے سب کے سب اجزا بامعنی ہوں۔ ایک مرکب لفظ میں تین، چار، یا اور زیادہ اجزا بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے : hermo gaico xanthus

لفظ یا تو عام ہوسکتا ہے یا اجنبی یا تشبیہی یا آرائشی یا جدید یا توسیع یافتہ یا مخفف یا تبدیل شدہ۔ ط

عام لفظ سے میری مراد ایسا لفظ ہے جس کو لوگ عام طور پر اور باقاعدہ استعمال کرتے ہیں۔

اجنبی لفظ سے ایسا لفظ مراد ہے جو کسی دوسرے ملک میں رائج ہو۔ چناں چہ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی لفظ عام بھی ہو اور اجنبی بھی، لیکن کسی ایک قوم کے لیے کوئی لفظ بہ وقت واحد عام اور اجنبی نہیں ہوسکتا، ''نیزہ'' کے لیے جو لفظ اہل قبرص استعمال کرتے ہیں وہ ان کے لیے عام ہے مگر ہمارے لیے وہ لفظ اجنبی ہے۔

تشبیہی لفظ وہ لفظ ہے جس کے اصلی معنی یوں بدلے جائیں کہ ایک جنس کا لفظ دوسری نوع کے لیے استعمال کیا جائے۔ یا ایک نوع کا لفظ دوسری جنس کے لیے۔ یا ایک نوع کا لفظ دوسری نوع کے لیے، یا اس کو تمثیلی قیاس کے لیے استعمال کیا جائے۔

مثلاً ایک جنس کا لفظ دوسری نوع کے لیے یوں استعمال کیا جاتا ہے۔ ''میرا جہاز یہاں کھڑا ہوا ہے''۔ ''کھڑا ہونا'' تو جنس کا لفظ ہے لیکن یہاں لنگر انداز ہونے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ایک نوع کا لفظ دوسری جنس کے لیے یوں استعمال ہوسکتا ہے۔ ''بے شک اوڈی سی اس کے کارنامے دس ہزار ہیں۔'' ''دس ہزار'' تعداد کی ایک نوع ہے، لیکن یہاں وہ صرف بڑی تعداد کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ایک نوع سے دوسری نوع میں تبدیلی کی مثال یہ ہے۔ ''کانسی کی تلوار نے جان نکال لی''۔ یہاں ''جان نکال لی'' ''کاما'' کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح اس جملے میں۔ ''بےلوچ کانسی کی کشتی پانی کو کاٹ رہی تھی۔ یہاں ''کاٹنا'' پانی کو ہٹانے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

تشبیہی لفظ تمثیلی قیاس کے لیے یوں استعمال ہوتا ہے کہ مفہوم میں دراصل چار محاورے ہوں جن میں دوسرے محاورے کا پہلے محاورے سے بالکل وہی تعلق ہو، جو چوتھے محاورے کا تیسرے سے ہو۔ اس حالت میں چوتھے محاورے کی جگہ دوسرے محاورے کو اور دوسرے محاورے کی جگہ چوتھے محاورے کو استعمال

کیا جا سکتا ہے۔ کبھی متعلقہ محاورے ساتھ اصلی محاورے کو بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مثال یہ ہے کہ شراب کے جام کا باکس (شراب کے دیوتا) سے وہی تعلق ہے، جو ڈھال کا مریخ (جنگ کے دیوتا) سے۔ اس لیے ڈھال کو "مریخ کا جام" کہا جا سکتا ہے اور جام کو "مریخ کی ڈھال" یا مثلاً دن کے لیے شام کی وہی حیثیت ہے جو زندگی میں بڑھاپے کی۔ شام کو "دن کا بڑھاپا" کہہ سکتے ہیں اور بڑھاپے کو "زندگی کی شام" یا غروب زندگی"۔ آخر الذکر ترتیب ایم پی ڈوکلیس empedocles نے باندھی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی محاورہ جو مستعار لیا جاتا ہے اُس کا بدل محاورہ زبان میں موجود نہیں ہوتا۔ اس کی مثال یہ ہے کہ "بونا" زمین پر بیج بکھیرنے کو کہتے ہیں، لیکن زمین پر سورج کی کرنوں کے بکھرنے کا مفہوم (یونانی) زبان میں کسی ایک لفظ سے ادا نہیں ہو سکتا۔ اس عمل کا سورج کی روشنی سے وہی تعلق ہے جو بیج کا بونے سے ہے۔ اس لیے شاعر سورج کے عمل کو یوں نظم کرتا ہے۔ "وہ اپنی آسمان پر بنی ہوئی روشنی بو رہا تھا"۔

اس قسم کی تشبیہہ کے استعمال کا ایک طریقہ اور بھی ہے اور وہ یہ کہ جب کوئی محاورہ مستعار لیا جائے تو اس میں سے ان خصوصیات کو گھٹا دیا جائے جو صرف اصلی اصلاح پر صادق آتی ہے، جس کی جگہ اُسے مستعار لیا گیا ہے۔ مثلاً ڈھال کو "مریخ کا جام" کہنے کے بجائے "جام نے شراب" کہا جائے۔

جدید لفظ وہ ہے جو پہلے کبھی استعمال نہ ہوا ہو۔ بلکہ جیسے شاعر ہی نے ایجاد کیا ہو۔ ایسے الفاظ اکثر ملتے ہیں۔ مثلاً سینگوں کے لیے اُگی ہوئی شاخیں یا پجاری کے لیے "ملتجی"۔

توسیع یافتہ لفظ وہ ہے جس میں معمولی حرف علت کے بجائے طویل حرف علت کا استعمال کیا جائے یا ایک آدھ رکن ہجی بڑھا دیا جائے۔

مخفف وہ لفظ ہے جس کے ایک آدھ حصے کو حذف کر دیا گیا ہو۔

تبدیل شدہ لفظ وہ ہے جس کا ایک حصہ برقرار رہے اور ایک حصہ شاعر کی ایجاد ہو۔

(۲۶)

زبان کی خوبی یہ ہے کہ اس میں صفائی ہو مگر سوقیانہ پن نہ ہو۔ سب سے زیادہ صاف زبان تو وہ ہوگی جس میں صرف روزمرہ کی بول چال کے الفاظ استعمال کیے جائیں لیکن ایسی زبان میں سوقیانہ پن ضرور ہوتا ہے۔ مثال کے لیے کلیوفون cleophon اور اسٹینی لس sthenelus کا کلام ملاحظہ کیجیے۔ لیکن اس کے برخلاف شاعری کی زبان فصیح اور اعلا ہوتی ہے اور عامیانہ محاورات سے احتراز کرتی ہے، انوکھے الفاظ استعمال کرتی ہے۔ انوکھے الفاظ سے میری مراد اجنبی، تشبیہی، توسیع یافتہ۔ قصہ مختصر عام الفاظ

کے سوا ہر طرح کے الفاظ ہیں۔لیکن اگر کوئی شاعر صرف انہی اقسام کے الفاظ استعمال کرے (اور عام الفاظ بالکل استعمال نہ کرے) تو اس کا کلام یا تو معمہ معلوم ہوگا یا مجذوب کی وحشیانہ بڑ۔اگر صرف تشبیہیں ہی تشبیہیں ہوں تو اس کا کلام معمہ بن جائے گا۔اور اگر صرف اجنبی الفاظ ہوں تو کلام کسی وحشی مجذوب کی بڑ معلوم ہوگا۔معمہ ایک ایسے بظاہر ناممکن مجموعے کو کہتے ہیں جس میں کوئی بامعنی بات بیان کی گئی ہو۔عام الفاظ سے یہ صورت پیدا نہیں ہوتی۔اس کے لیے تشبیہوں کا استعمال ضروری ہے۔معمے کی مثال یہ ہے۔''میں نے ایک آدمی کو دیکھا جس نے آگ کی مدد سے دوسرے آدمی پر پیتل کو چپکا دیا۔اجنبی الفاظ سے بھری ہوئی زبان کو مجذوب کی بڑ کہیے۔

پس ضروری یہ ہے کہ ان تمام اقسام کے الفاظ ملا جلا کر تناسب سے زبان میں استعمال کیے جائیں۔اس طرح اجنبی تشبیہی' آرائشی' اور دوسری مذکورہ بالا قسموں کے الفاظ زبان کا سوقیانہ پن دور کریں گے اور عام اور روزمرہ کی بول چال کے الفاظ سے زبان سلیس ہوجائے گی۔زبان میں سوقیانہ پن پیدا کیے بغیر اس کو سلیس بنانے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ توسیع یافتہ' مخفف یا تبدیل شدہ الفاظ کا استعمال کیا جائے۔کیوں کہ اس طرح عام الفاظ کی صورت بدل دی جائے تو انوکھا پن پیدا ہوجاتا ہے جس سے طرز بیان میں رفعت پیدا ہوتی ہے اور اُن کے سوا جو عام الفاظ ادا ہوتے ہیں ان کی وجہ سے سلاست بھی باقی رہتی ہے۔پس جن نقادوں نے شاعروں کو اس طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر مورد الزام گردانا ہے' غلطی پر ہیں۔اقلیدس بھی انہی (نقادوں) میں سے ہے۔اُس نے اعراضاً لکھا ہے''اگر الفاظ کی حرکت کو من مانی طور پر طول دیا جانے لگے تو شاعری تو بڑی آسان چیز بن جائے گی''۔اور اس کے بعد اُس نے اس طرح کی زبان کی بہت سی مذاقیہ مثالیں تصنیف کی ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر عمداً اس قسم کی شاعرانہ رعایتوں کو جا و بے جا استعمال کیا جائے تو کلام مضحکہ خیز معلوم ہوگا۔اس قسم کے انوکھے الفاظ کے استعمال میں میانہ روی کی بڑی ضرورت ہے۔کیوں کہ اگر تشبیہوں یا اجنبی الفاظ یا اسی نوع کے اور الفاظ کو بے جا طور پر مذاق کے لیے استعمال کیا جائے تو مزاحیہ اثر ضرور پیدا ہوگا۔لیکن اگر اس قسم کے الفاظ اعتدال اور تناسب کے ساتھ رزمیہ شاعری میں استعمال کیے جائیں تو بڑا فرق ہے اور اُن کا بڑا اعلا اثر ہوگا۔اگر آپ اس کا ثبوت چاہتے ہوں تو کسی نظم کے تشبیہی اور اجنبی الفاظ بدل کر اُن کی جگہ صرف عام الفاظ رکھیے۔تب نظم ایسی پھیکی ہوجائے گی کہ آپ کو میرے بیان کی صداقت تسلیم کرنی پڑے گی۔مثلاً ایک آیمبئی مصرع اسکائی لس کے یہاں بھی موجود ہے اور صرف ایک

لفظ بدل کے یہی مصرع یوری پے ڈیز نے بھی لکھا ہے۔ آخر الذکر نے ایک انوکھا لفظ استعمال کر کے مصرع کو بہت خوب صورت بنا دیا ہے۔ اسکائی لس کے ڈرامے ''فلو کٹے ٹیس philoctetes'' میں وہ مصرع توں ہے۔

''ایک گھن لگا دینے والا زخم میرے جسم کو کھا رہا ہے۔''

یوری پے ڈیز نے ایک لفظ بدل دیا ہے۔ بجائے ''کھا رہا ہے'' کے اس نے ''نوش کر رہا ہے'' باندھا ہے۔

(اس کے بعد ارسطو نے اس طرح کے اور دو تین یونانی شعر مثال کے طور پر پیش کیے ہیں)

تناسب اور موقع سے مرکب الفاظ یا اجنبی الفاظ استعمال کرنا بڑی خوبی کی بات ہے۔ لیکن سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ تشبیہات کے استعمال پر قدرت ہو کیوں کہ صرف یہی ایک ایسی چیز ہے جو حاصل کرنے سے نہیں حاصل ہو سکتی ہے۔ دو مختلف چیزوں میں مشابہت کو محسوس کر لینا خداداد ذہانت کی نشانی ہے۔

مختلف اقسام کے الفاظ میں مرکب الفاظ ڈتھی رمبی شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہیں، اجنبی الفاظ رزمیہ شاعری کے لیے اور تشبیہی الفاظ آیمبی شاعری کے لیے۔ رزمیہ شاعری میں تو ہر طرح کے الفاظ کی کیفیت ہو سکتی ہے۔ لیکن آیمبی شاعری، سچ پوچھیے تو ایک لحاظ سے عام بولی کی نقل کرتی ہے۔ اس میں وہ الفاظ بھلے لگتے ہیں، جو نثر میں مستعمل ہیں۔ ان الفاظ میں بول چال کے الفاظ، تشبیہیں اور آرائش الفاظ شامل ہیں۔

ٹریجڈی اور عمل کے ذریعے نقل کے متعلق اس حصے میں جو لکھ چکے ہیں کافی ہے۔

☆☆☆

''مقالات گارساں دتاسی اور عزیز احمد''

میر مجاہد علی (اورنگ آباد دکن)

مغرب میں وہ یوروپین اور امریکن علماء Orientalis کہلاتے ہیں جنہوں نے مشرقی ممالک کی زبانوں ،ثقافتوں اور دوسرے متعلقہ علوم میں مہارت حاصل کی ہو اور جنہوں نے تحقیق و مطالعے کے ذریعے ان علوم میں نئی راہیں کھولی ہوں یا نئے گوشے دریافت کئے ہو۔اردو زبان میں اس اصطلاح کا ترجمہ ماہر شرقیات یا مستشرق کیا گیا ہے ویسے عام طور پر Orient سے مراد ایشیاء و شمالی افریقہ ہے گارساں وتاسی فرانس کے بندرگاہ 'مارسیل' میں ۱۷۹۴ء میں پیدا ہوا۔تعلیمی حاصل کرنے کے لئے وہ پیرس گیا اور السنہ مشرقیہ کے پروفیسر ''سل دستوری ساسی'' کے حلقہ تلمند میں داخل ہوا اور عربی اور ترکی زبان کا مطالعہ شروع کیا۔گارساں وتاسی نے عربی اور ترکی کے ساتھ فارسی بھی سیکھنا شروع کردیا۔مشرقی السنہ کے شوق نے اسے زبان اردو کی طرف متوجہ کیا آخر میں اس نے اس میں ایسا کمال حاصل کیا کہ پیرس میں السنہ مشرقیہ کے کالج میں ہندوستانی زبان کی پروفیسری کا عہدہ قائم کی اور گارساں دتاسی کا تقرر کیا گیا۔

اردو کے پروفیسر کی حیثیت سے گارساں نے قابل قدر کام کیا۔اردو زبان کی تبلیغ واشاعت اور تحقیق کو جو خدمت انجام دی وہ اردو زبان کی تاریخ میں ہمیشہ قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھی جائے گی ۔گارساں نے متعدد کتابوں کا اردو سے فرانسیسی میں ترجمہ کیا کئی کتابیں اردو صرف ونحو اور اردو ادب کی تاریخ پر لکھیں ۔بعض اردو کتابوں کو صحت کے ساتھ مرتب کر کے شائع کیا۔

ترجمہ: میر کی مثنوی اردو نامہ، تحسین کی مثنوی کا مروپ 'گل بکاولی کا خلاصہ ،مرتبہ مسکین سرسید کی آثار آثار الصادیدیر، باغ و بہار (میر امّن)

تالیفات: اردو زبان کے قداعد، ہندوستان کے ادب کی تاریخ، خطبات سالانہ، ہندوستانی شاعرات ،ہندوستانی مصنفین اوران کی تصانیف :ہندوستانی فرانس لغات۔

ترتیب: کلیات ولی اورنگ آبادی۔ مثنوی کامروپ

یوں تو اس کی تمام ادبی خدمات لائق قدر ہیں لیکن اس کے اہم کام ہیں۔ کلیات ولی اورنگ آبادی کی ترتیب واشاعت، دوسرا تاریخ ادب ہندوستان اور تیسرا سالانہ خطبات

گارساں دتاسی نے ولی اورنگ آبادی کے مجموعہ کلام کا پہلا ایڈیشن رائل ایشیاٹک سوسائٹی برطانیہ عظمی وآئرستان کی مجلس تراجم کے سلسلہ کی مطبوعات میں شریک ہے اوراس نے ولی اورنگ آبادی کے مجموعہ کلام کوملکہ معظمہ برطانیہ کے نام پران کی اجازت سے معنون کیا تھا اس ایڈیشن کی پہلی جلد ۱۸۳۹ء میں شائع ہوئی تھی۔

ان مقالات کی اہمیت آج کے اس بیسویں صدی کے دور میں کافی ہے آج جب کہ ملک کی تقسیم کے ساتھ ہی زبان کی تقسیم ہو چکی ہے۔ ۲۰۰۰ء میں پاکستان کی قومی زبان اردو قرار دی جا چکی ہے اور ہندوستان میں جہاں اردو زبان نے جنم لیا ہے اور عروج حاصل کیا ختم کرنے کی پوری کوشش جاری ہیں اور رسم الخط بدلنے کی باتیں عالم طور سے اخبارات میں مباحثوں میں سننے میں آتی ہیں۔ بعض اردو شاعروں اور ادیبوں نے اپنی تخلیقات دیوناگری رسم الخط میں شائع کرنا شروع کردی ہے۔ الہ آباد میں ۱۸۸۳ء میں دفاتر اور مدارس میں دیوناگری رسم الخط کے رواج کا مطالبہ کیا تھا۔

’’ہندی مجھے بالکل پسند نہیں کیونکہ یہ فارسی، عربی، انگریزی اور کچھ مقامی محاوروں اور سنسکرت ترکیبوں کا ناخوشگوار مجموعہ ہے یہ سنسکرت ترکیبیں ہندوستان کے کسی ایسے حصہ میں رائج نہیں۔ دیوناگری رسم الخط اس میں کوئی شک نہیں کہ سنسکرت اور ٹھیٹھ ہندوی کے لئے اچھی طرح موزوں ہے لیکن اجنبی الفاظ کوتحریر کرنے کیلئے بہت ناقص ہے کیونکہ اس رسم الخط میں دوسرے حروف کی آواز تو ادا کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔‘‘

مقالات گارساں دتاسی از دگارساں دتاسی فرانسی زبان سے ترجمہ بہ اشتراک ڈاکٹر یوسف حسین خان وڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، پہلی جلد یوسف حسین خان اور دوسری جلد اختر حسین رائے پوری وعزیز احمد۔ نظرثانی ڈاکٹر محمد حمید اللہ کتابی صورت میں شائع ہونے سے قبل یہ ترجمہ انجمن کے مجلہ اردو جلد ۱۹ شمارہ ۴ جولائی ۱۹۳۹ کا اپریل ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا ہے۔ عزیز احمد نے ۱۸۷۳ء اور ۱۸۷۴ء کے دو مقالات کا

ترجمہ کیا۔ عزیز احمد اس وقت عثمانیہ میں پروفیسر تھے۔ عزیز احمد نے ان مقالات کو اس لئے اہمیت دی کہ ان کی دور رس نگاہیں ہندوستان میں اردو زبان کو مرتا دیکھ رہی تھی۔ عزیز احمد کو خود اردو زبان سے اور ادب سے جو لگاؤ اور محبت تھی اس کا تقاضا تھا کہ وہ اردو زبان کے چاہنے والوں کو اس بات سے آگاہ کریں کہ چاہے کچھ ہو جائے دیوناگری رسم الخط اردو زبان کیلئے اختیار نہیں کرنا چاہئے۔ گارساں نے اپنے مقالات میں ہر جگہ اس بات کی نشاندہی کی ہے۔ گارساں کو ہندوستانی زبان سے بے حد دلچسپی تھی۔ اردو زبان کا وہ عاشق تھا وہ لکھتا ہے لفظ 'ہندوستانی' اس زبان کے حق میں جس کے لئے یہ استعمال کیا جاتا ہے ناموزوں ہے اور اسے اس نام سے یاد کرنا ہماری بدمذاقی ہے البتہ اس کو ہمیں (Hindustanien) ہندوستانین کہا جاسکتا ہے۔ ہندوستانی اہل ہندوستان کی زبان ہے مگر یہ زبان (اردو) اپنی حقیقی حدود سے باہر بھی بولی جاتی ہے خصوصا مسلمان اور سپاہی اس کو تمام جزیرہ نما ہندوستان نیز ایران، تبت اور آسام میں بھی بولتے ہیں۔ اہل یورپ لفظ ہندی سے ہندوؤں کی بولی قرار لیتے ہیں جس کے لئے لفظ 'ہندوی' بہتر ہے۔

ثریا حسین لکھتی ہیں

پہلے چھ خطبوں کا ترجمہ سر راس مسعود نے کیا۔ پانچویں خطبہ ترجمہ مسز پکھتال نے کیا خطبہ نمبر ۱۰۔۱۹ کا ترجمہ یوسف حسین خان نے کیا جو اس وقت جامعہ عثمانیہ حیدرآباد کے پروفیسر تھے۔ ۱۸۷۰ء تا ۱۸۷۲ء کے خطبوں کا بھی انہوں نے ہی ترجمہ کیا ہے۔ ۱۸۷۳ء تا ۱۸۷۴ء کے دو خطبات کا ترجمہ عزیز احمد نے کیا جو اس وقت عثمانیہ میں پروفیسر تھے خطبات گارساں دتاسی۔ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ء جسکا مقدمہ عبدالحق صاحب نے لکھا صفحہ ب '' تین خطبوں (ساتویں، آٹھویں اور نویں) کا ترجمہ میں نے عبدالباسط سے کروایا جو ممبئی کے روزنامہ اخبار ممبئی کرانیکل میں کام کرتے تھے۔ پانچویں خطبے کا ترجمہ مسز پکتھال باقی تمام خطبوں کا ترجمہ ڈاکٹر یوسف حسین خان صاحب عثمانیہ یونیورسٹی نے کیا۔ عبدالحق صاحب نے عزیز احمد کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا ہے۔ لیکن انجمن کے رسالے اردو مورخہ اکتوبر ۱۹۳۹ء صفحہ ۲۳۵۔ اور اپریل ۱۹۴۰ء صفحہ ۲۶۱ پر مقالات گارساں دتاسی ترجمہ از پروفیسر عزیز احمد جامعہ عثمانیہ حیدرآباد دکن لکھا ہوا ہے۔ ہم اس مقالے کا وہ حصہ شامل کر رہے ہیں جسے عزیز احمد نے رسالہ اردو اپریل ۱۹۴۰ء میں شائع کیا ہے یہ مقالہ گارساں دتاسی نے بابت ۱۸۷۴ء میں لکھا تھا اور اس کا ترجمہ عزیز احمد نے کیا ہے اس مقالے میں اردو رسم الخط کو دیوناگری کرنے اور اس کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کتابوں کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار ہے۔ اخبار سر رشتہ تعلیم اودھ مورخہ یکم جولائی ۱۸۷۴ء میں ایک مضمون جس

کا عنوان اردو اور ناگری (ہندی) ہے یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

یا اللہ۔ یا اللہ لوگ بھی کیا مٹی اچھالتے ہیں۔ چاہتے ہیں کہ اردو کا نام صفحۂ ہستی سے مٹادیں اور ناگری کو زندہ کریں۔ سرکار میں عرضیاں بھی روانہ کیں ہیں مضامین لکھے اور کمیٹیاں قائم کیں۔ کیا ایسی زبان کو نیست و نابود کیا جاسکتا ہے جو دوسوسال سے ہندوستان میں عالم ہے اور جو شمالی ہندوستان کے تمام کے باشندوں کے آب و گل میں سرایت کرچکی ہے۔ حیرت ہے کہ وہ لوگ چاہتے ہیں کہ اردو زبان گورنمنٹ کے رجسٹروں سے خارج کردیجائے۔ کیا سرکاری رجسٹروں سے خارج کردیئے جانے پر اردو زبان ترک کردی جائے گی یہ زبان ہندوستانیوں کے لئے ایسی ہے جیسے آٹے میں نمک۔ ان کی دلیل ہے، دیہات کے رہنے والے اردو نہیں سمجھ سکتے ہیں اور ان کے لئے سرکاری دستاویزات اور دفعات پڑھنا مشکل ہے لیکن یہ دلیل غلط ہے۔ اردو ہندوستان میں دوسوسال سے زائد کا عرصہ پورا کرچکی ہے کوئی دیہات ایسا نہیں ہے جہاں کے لوگ اردو سے ناواقف ہوں کہ سرکاری کاغذات کو سمجھ نہ سکیں۔ گارساں کا خیال یہکہ اردو کو ختم کرنے اور ناگری کا رواج دینے سے پہلے ایشیاء کی ماہیت بدلنی ہوگی۔ یہ اچھی خاصی حماقت کی بات ہے۔

دتاسی اپنے مقالہ میں توجہ دلاتا ہے اردو مسلمانوں اور ہندوؤں کو اہم ملاتی ہے۔ فرق محض یہ ہے کہ بعض خطوں میں جہاں عربی فارسی پسند کرنیوالے اور بھاشا بولنے والے ہندو زیادہ آباد ہیں وہاں ناگری کو زیادہ فروغ حاصل ہوا ہے۔ ہندوستانی اردو میں اگر عربی اور فارسی الفاظ ہیں تو اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا ہے یہ صرف مسلمانوں کی زبان ہے حکومت اگر ہندو مسلم اتحاد کیلئے کوئی نئی زبان استعمال کرتی ہے جو اس لئے اختیار کی جائے اب یہ زبان گاؤں گاؤں پھیل چکی ہے بہت سے لوگوں نے اردو زبان میں کئی تراجم کئے ہیں جس کا خاطر خواہ اثر ہندوستان پر ہوا ہے۔ گارساں اس مقالہ میں مولوی محمد حسین آزاد پروفیسر لاہور کالج کے ایک جلسے کی تقریر کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتا ہے۔

آزاد کہتے، آج اپنی نااہلیت کے باوجود میں ایک ایسے مسئلہ پر کچھ کہنا چاہتا ہوں جس کے تعلق سے میں نے اب تک کچھ نہیں کہا کیونکہ یہ میرے وطن اس عظیم الشان سرزمین جس کو ہندوستانی کہتے ہیں جس سے مجھے محبت ہے اس کی زبان کا مسئلہ ہے، ہم اردو زبان کے ذریعہ تمام قابل فہم باتوں کو تحریر کرسکتے ہیں ۔زبان اردو جسے ہم ہندوستان میں رائج دیکھتے ہیں اصل میں برج بھاشا یا بھاکار (ہندی) ہے جسے سب جانتے ہیں کہ سنسکرت سے نکلی ہے اور ہندوستانیوں کے لئے یہ باعث فخر ہے کہ یہ ان کی قدیم زبان کی

نشانی ہے۔ برج بھاشا گروں اور گھریلو کام کاج کے لئے بازاروں میں خرید وفروخت کے لئے استعمال ہوتی رہی لیکن یہ علوم اور ادبی تصانیف کی زبان نہ تھی اس وجہ سے اس زبان میں استعارات وتشبیہات کو استعمال نہ کیا گیا کہ اس لئے یہ بلندی پر نہیں پہنچ سکی تھی۔

اردو میں بھاشا سے نکلے ہوئے الفاظ باقی رہے اوران کے ساتھ نئے الفاظ کا اضافہ بھی ہوتا گیا جسے کوئی زمین خالی اور نباتات سے عاری نہیں رہ سکتی۔اس طرح کوئی زبان شاعری کی بغیر نہیں رہ سکتی۔اردو میں یہ شاعری کی بے پناہ صلاحیت تھی ۔ولی اورنگ آبادی کے ظہور کے بعد سے سو سال کے عرصہ میں شاعری نے بہت نشوونما پائی۔عربی،فارسی، سنسکرت سے اردوزبان کے اسلوب کی بلندی اور اس کی پاکیزگی ایک لاحدود درجہ تک پہنچ گئی ہے مدت سے میں ہم وطنوں میں اصلاحِ ادب کی ضرورت محسوس کررہا ہوں۔ ہماری سرکار ہمارے دلوں میں تعلیم وترقی کی خواہش پیدا کررہی ہے۔بس وقت آگیا ہے کہ ہماری بلاغت کا ستارہ چمکے۔

گارساں اپنے مقالہ میں لکھتا ہے کہ ہندوستان میں مثل مشہور ہے کہ زوال کے زمانے میں تعلیم اور شاعری کی ترقی کی کوشش کی جاتی ہے اور واقعہ بھی یہی ہے جب تعلیم اور فنون لطیفہ اور انحطاط ہوتا ہے تو لوگ فطرت کی طرف توجہ کرتے ہیں۔باہمی تنازعات اور خانہ جنگیوں خاص دشمنوں اور عوام کے تصب کے زمانے میں انسان ہر شئے سے زیادہ مقاصد تخلیق کو جاننے کی کوشش کرتا ہے یہی چیز زمانہ جاہلیت کی عربی شاعری کی تاریخ اور ایران ومصر، یونان اور دنیا کے دوسرے ممالک کی تاریخ میں پائی جاتی ہے۔ان کی نظم و نثر میں اس قدر قوت وطاقت ہے کہ ابھی تک باوجود کہ علم وتعلیم کی اتنی صدیاں گذر چکی ہیں کہ کوئی ان کا مقابلہ نہیں کرسکتا ہے۔ ہمارا فرض ہے کہ انہیں شاعری کا خاص مقصد یہ قرار دیں کہ وہ ترقی اور عروج کی صداؤں پر لبیک کہے۔جس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہندوستانیوں میں ہمدردی اور خلوص کی بنیاد پر یکجہتی پیدا ہوگی۔

شاعری ہمیشہ زمانے کے مطابق ہوتی ہے اگر زمانہ ہی پست خیال ہو تو شاعروں کے تخیل میں رفعت کیونکر ڈھونڈھی جاسکتی ہے۔ دوسری سرزمینوں کی تاریخ کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ واضح ہے کہ ہم اپنے پیشروؤں کی پیروی نہیں کرسکتے کیونکہ ان کے پاس وہ مشعلیں نہیں تھیں جو، اب ہمارے پاس ہیں۔ ہمارا فرض ہے کہ تہذیب کے اعلیٰ مدارج کے فیوض سے فائدہ اٹھائیں۔ انہیں کام میں لائیں اس طرح عمل کریں کہ آئندہ نسلیں ہماری اس طرح مشکور ہوں جیسے ہم گزرے ہوئے زمانوں کے مشکور ہیں۔ ہر قوم اپنے جذبات واحساسات کے خیالات ،شاعری کے ذریعہ خیالات کو وہ ادا کرتی ہے لیکن قوم کے خیالات

کا اظہار نہیں کرتی۔ شعراء اردو ان موضوعات کا بالکل ذکر نہیں کرتے جن سے باشندوں کو محبت ہے وہ ان چیزوں کی تعریف یا مذمت کرتے ہیں جنھیں ہندوستانی جانتے تک نہیں۔

سب سے پہلے غزل کی اصلاح ضروری معلوم ہوتی ہے جن کا مضمون ہمیشہ ایک ہی ہوتا ہے یہ خاص بات اردو میں نہیں بلکہ مشرق کی تمام اسلامی زبانوں میں پائی جاتی ہے۔

گذشتہ سال 'دیوان سروری' کے نام سے مفتی غلام سرور صاحب لاہوری نے اپنا دیوان 'محبوب سبحانی' کی مدح میں شائع کیا ہے۔ حضرت محبوب سبحانی مسلمانوں کے بہت بڑے بزرگ گذرے ہیں اور بکثرت مسلمان ان کے مزار پر آتے ہیں۔ لاہور ہی میں سید عماد علی کی 'تفسیر قرآن' کی طباعت شروع ہوگئی ہے۔ یہ کام بہت قابل قدر ہے کیونکہ یہ پہلی بار ہے کہ مسلمانوں کی مقدس کتاب کی تفسیر شائع ہورہی ہے۔ اب تک صرف تراجم موجود تھے ان کتابوں کی اشاعت ہندوستان کے مسلمانوں کی بیداری کی نشانی ہے۔

بیگم صاحب بھوپال جو اس سے پہلے اپنے حالات حج تحریر کرچکی ہیں اب اردو میں اپنی ریاست کے دورے کا حال نظم ونسق کی بہتری کے لئے شائع کرنے والی ہیں۔

لاہور کالج کے مولوی محمد حسین آزاد نے محکمہ تعلیمات پنجاب کی سرپرستی میں قصص ہند کا دوسرا حصہ پیش کیا ہے۔ جس میں اہم ترین تاریخی شخصیتوں کے حالات خاص طور سے بیان کئے گئے ہیں۔ منشی گوکل پرشاد رئیس لکھنو نے سکندرنامہ نظامی کا اردو میں کارنامہ اسکندری کے نام سے ترجمہ کیا ہے مترجم نے لفظ بہ لفظ فارسی متن کا ترجمہ نہیں کیا بلکہ اس طرح کہ وہ ہندوستانی جو فارسی زبان نہیں جانتے اس ترجمے کے ذریعہ اس تاریخ سے واقف ہوسکتے ہیں۔ گارساں وتاسی لکھتا ہے مجھے یہ بڑی خوشی کی بات معلوم ہوئی کہ یہ ترجمہ ایک ہندو نے کیا ہے جو اپنی اردو شاعری کی وجہ سے مشہور ہے اور اس کا شمار ان رجعت پسندوں میں نہیں جو پرانی ہندی کی طرف واپس جانا چاہتے ہیں۔ 'تہذیب مقالہ' یا 'تعویذ ایمان' کے نام سے ہندوستانی مصنف میر آقا حسین نے مشہور سنسکرت ڈرامہ کا اردو ترجمہ شائع کیا ہے (برابودہ چندرودے) اسی کا ترجمہ ہے اس سے قبل بھگوان داس دہلوی کرچکے ہیں۔ ''کلید سخن'' جو مولودی محمد حسین لکھنوی استاد بارہ بنکی ہائی اسکول نے مرتب کیا ہے کو خاص اہمیت دیتا ہوں جس کو کلکتہ یونیورسٹی کے اردو کورس نے تیار کیا ہے۔ ایک اور کتاب جو قابل تعریف کارنامہ ہے سہل الکلام یا Hindustani made easy کپتان ڈبلیو۔ آر۔ ایم ہال رائڈ W.R.M.Holroyd نے بڑی احتیاط سے مرتب کی ہے۔

سید نصرت علی دہلوی نے لاہور سے ایک اور اردو انگریزی قواعد کتاب مغیر عام کے نام سے شائع کی

ہے جو ایک طرح سے ان سائکلو پیڈیا ہے یہ انگریز اور ہندوستانیوں کے لئے بہتر کتاب ہے۔ کتاب کے خاتمے پر کچھ منظوم قطعات ہیں اور ایک جنتری ہے یہ جنتری ۱۸۶۵ء سے ۱۹۶۶ء تک مطابقت کی گئی ہے۔ بمبئی کے مدارس میں شامل یہ کتابیں ہیں۔

خزینہ دانش، کلید دانش، تائید الحق، تحفیہ محمدیہ، صد حکایت، خلاصہ علم جغرافیہ، تاریخ افغانستان، تاریخ انگلستان اور ایک قوائد انگریزی موسوم بہ رسالہ تعلیم الایقان فی لغت انگلستان ۱۲۸۴ھ (۱۸۶۸ء) جناب ناصر صاحب الفسٹن کالج بمبئی میں عابی اور فارسی کے پروفیسر مقرر کئے گئے ہیں۔ جناب اشرف صاحب نے اشرف الانشاء لکھی ہے جس کا شماران کی بہترین کتابوں میں ہوتا ہے اگرچہ بمبئی میں مرہٹی اور گجراتی کا رواج زیادہ ہے پھر بھی یہاں سے ۱۸۷۱ء میں بہت سی اردو کتابیں شائع ہوئیں ہیں جن میں زیادہ تر اسلام سے متعلق ہیں۔ اکثر گجراتی حروف میں ہیں ان میں قابل ذکر حاتم کے متعلق ایک ڈرامہ (حاتم ہندوستانی ناٹک) کبیر کی نظمیں، کبیر گویا اس کے علاوہ اردو مہابھارت جو بالاقاسط شائع ہورہی ہے انگریزی سے اردو میں ترجموں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔

مولوی شیو دیال سنگھ کی کتاب 'اخلاق باری' کا نام دیکھ کر کسی کو گمان بھی نہیں ہوسکتا کہ یہ اردو میں انگریزی زبان کی گرامر ہے کتاب مکمل ہے اخلاق وناصری۔ اور اخلاق جلالی۔ فارسی میں فلسفہ اخلاق و معاشرت پر مشہور کتابیں ہیں۔

میرٹھ سے شاہانامہ کا میک نیا ایڈیشن اردو میں شائع ہوا ہے جو دیدہ زیب تصاویر سے آراستہ ہے دہلی میں شمشالانوار کے نام سے بوستان خیال کا اردو ترجمہ شائع ہو چکا ہے جو بہرام گور کی کی رومانی سرگزشت ہے۔

Bibliotheca Indica ایک اور اہم کتاب ہے۔ اردو کی فی الحقیقت تاریخی حیثیت کی حامل کتاب ہے۔ میرا اشارہ قدیم ہندی نظم یا منظوم داستان کی طرف ہے جیسے چند شاعر نے اسلامی فتوحات سے پہلے گیارہویں صدی عیسوی میں پرتھوی راج اساؤ یعنی (اجمیر اور دہلی) کے رانا پرتھوی راج جو ۱۰۵۰ء میں کے تعلق سے ہے لکھا ہے۔

ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ Dr. Ernest Trumpp نے افغانیوں ص کی زبان اور فارسی اور شمالی ہندوستان کے محاورات کی تقابل گرامر شائع کی ہے علمائے لسانیات کو یہ معلوم کرکے خوشی ہوئی کہ انجمن لاہور ڈاکٹر ٹرمپ کے مرتب کردہ سکھوں کے گرنتھ کو شائع کرنے کا فیصلہ کرلیا ہے۔ تلسی داس کی ہندی

رامائن کو ہمیشہ سے ہندوستان میں غیر معمولی مقبولیت حاصل رہی ہے۔ شہرت میں وہ والمیک کی رامائن کے برابر ہے بلکہ معلوم تو ایسا ہوتا ہے کہ اس سے بھی بازی لے جارہی ہے۔ بنارس کے Mr. Griflith نے ترجمہ رامائن سنسکرت کی اشاعت کا سلسلہ جاری ہے تیسری جلد شائع ہوگئی ہے۔

یہ تو سب کو معلوم ہوگا کہ پروفیسر ویبر Prof. Wober نے یہ بات کرنے کی کوشش کی ہے کہ رامائن کا خیال 'محوم' لیا گیا ہے میں نے متعدد مرتبہ ان قدیم سنسکرت ڈراموں کا ذکر کیا ہے جو، اب بھی کبھی کبھی ہندوستان میں تمثیل کئے جاتے ہیں کبھی اصلی زبان میں کبھی عام زبان میں۔ ایک سچا ہندوستانی تھیٹر کی اب شدید ضرورت ہے۔ سنا ہے وہ اب کلکتہ میں قائم ہوگیا ہے۔

ایک ہندو کامیڈی کی اس تھیٹر نے پیشکش کی ہے۔

اس کی روئیداد جو مجھ تک پہنچی ہے یہ ایک بوڑھے برہمن کا قصہ ہے۔ جس کی دو لڑکیاں بیوہ ہیں اور جو خود ایک نیچ ذات کی عورت سے شادی کرنا چاہتا ہے تحریر آزادانہ ہے اور یہ کشمکش قابل دید ہے کہ اس کی لڑکیاں اس رشتہ کی بہت مخالف ہیں۔ بہرحال ان کی ناراضی کی اصل وجہ یہ نہیں بلکہ محض یہ ہیکہ ہندی سماج کے اصول کے مطابق ان کی دوبارہ شادی نہیں ہوسکتی ہے اور انہیں سوتیلی ماں کو برداشت کرنا پڑے گا جو چیز سب سے عجیب وغریب ہے کہ دونوں اس پر افسوس کرتی ہیں کہ سرکار انگریزی نے ستی کی مخالفت کردی ہے۔ ان کے خیال میں ستی حالت بیوگی سے کہیں زیادہ بہتر ہے۔ آخر بوڑھا باپ شادی نہ کرنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔

ایک اور کامیڈی 'نوسو روپے' بھی بے حد دلچسپ ہے۔ اس میں ایک باپ اپنی لڑکی کو ۹ روپے دام لگاتا ہے تاکہ اس کی شادی ہوجائے۔ دلہن کا چچا اس لڑکی کو اس سے زیادہ قیمت پر فروخت کرنا چاہتا ہے۔ لڑکی بیہوش ہوجاتی ہے ایک ڈاکٹر کو بلوایا جاتا ہے لیکن چچا کہتا کہ اس لڑکی کا مرض عشق ہے جس کے پاس مقررہ رقم ہے وہ خریدے لیکن کسی کے پاس مقررہ رقم نہیں ہوتی۔

اب میں ایک اور ڈرامہ کا ذکر کروں گا جو اسی تھیٹر میں بڑی کامیابی سے پیش کیا گیا۔ ڈرامہ کا نام تھا ''دلین دین'' اس ڈرامے سے سرکار بھی پریشان ہوگئی تھی۔ علی گڑھ اخبار ایک ایسا انگریزی اخبار بھی شائع کررہا ہے جس میں دیسی اخبارات کے مضامین کے ترجمے شائع کئے جائیں تاکہ حکومت اور انگریزوں کو ان خیالات کے علم ہوسکے۔ انگریزی میں شائع ہونے والے مشہور اخبار Pioneer ہندو پٹریاٹ Hindu patriot اور Native opinion ہے۔

اردو اخبارات بھی شائع ہوتے ہیں۔

اودھ سے ۲۵۔اردو اخبارات شائع ہوتے ہیں جن کی مجموعی اشاعت پانچ ہزار نو سو ہے۔اور جن میں مقامی اور بیرونی خبریں شائع ہوتی ہیں آثار الاحصار لکھنو سے شائع ہوتا ہے اس میں مسلمان مولویوں کے فتوے شائع ہوتے ہیں اس نام کا ایک اور اخبار ''صبح اخبار'' ہے۔

اخبار 'عام' لاہور سے شائع ہونے والا ایک اخبار ہے خبریں کثرت سے شائع کرتا ہے۔

اردو اخبارات کی فہرست اس طرح ہے۔

اخبار سر رشتہ تعلیم :	صوبہ شمال مغربی
اخبارہ اخبار :	لکھنؤ
بھارت پرتیکا :	اردو نام اخبار انجمن ہند، لکھنو
برہم گوپال پرکاش :	بمبئی کا اخبار ہے وحدت پرستی کی اشاعت کرتا ہے۔
ہادی حقیقت :	لاہور
اسٹریچی گمٹ :	مرآدآباد
جبل پور کرانیکل :	جبل پور کا اردو اخبار
خیر خواہ :	لکھنؤ
خیر خواہ عالم :	دہلی سے
لوح محفوظ :	مرادآباد سے
مارواڈ گزٹ :	جودھپور
نامراہ اخبار :	دہلی
تہذیب اخلاق :	علی گڑھ

علی گڑھ اخبار مورخہ ۱۴ مارچ ۱۸۸۳ء کے بارہ کالموں پر مشتمل ایک مضمون شائع کیا ہے اس کا بنیادی مقصد تین ملین مسلمانوں کو جوش دلانا ہے تا کہ وہ اپنی مذہبی، علمی اور ادبی پستی کو چھوڑیں اور ایک عظیم الشان اسلامی یونیورسٹی کی بنیاد کا خواب دیکھیں، جس میں ان کو مادری زبان اردو میں تعلیم دی جائے تا کہ ان کی ذہنی نشوونما ہو۔ ہندوستان میں لاتعداد عورتیں مغربی تعلیم کی روشنی سے محروم ہیں۔ہم اجنبی اگر ہندوستان کی عورتوں کی صحیح طور پر قدر نہیں کر سکتے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ انہیں اچھی طرح نہیں جانتے ہیں۔

مسلمانوں نے حکومت کی پیش قدمی کا انتظار نہیں کیا۔ لاہور میں مسلمان عورتوں کے لئے ایک مدرسہ جولائی ۱۸۷۲ء میں قائم کیا گیا ہے۔ تعجب اور حیرت اس بات پر ہے کہ ہندوستان سے ہزار ہا میل کے فاصلے پر پیرس میں بیٹھ کر گارساں دتاسی نے ہمارے ادبیات پر بے مثل تحقیقی کام کیا ہے جو اردو ادب میں ہمیشہ یادرکھا جائے گا۔ گارساں سے بے شک کچھ غلطیاں بھی ہوئیں۔۔۔اس کی وجہ یہ تھی گارساں کو موجودہ ذرائع اور خصوصاً ہندوستان کے عہدیداروں کے توسط سے بہ ذریعہ خط وکتابت ہو اخبارات کے ذریعے حاصل ہوتا تھا ہو اپنے مقالات اور خطبات میں کرتا تھا وہ تبصرہ ہی نہیں کرتا تھا تنقیدی نظر سے اس کا مطالعہ کرتا اور تنقیدی مضامین بھی لکھتا۔ اردو شاعری کی پرانی روایت سے شعراء کو نئے موضوعات کی طرف راغب کرنے میں گارساں کا اہم رول ہے جو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے اس کے خطبات ۳ دسمبر ۱۸۵۰ء سے شروع ہوئے اور ۶ دسمبر ۱۹۶۹ء تک برابر جاری رہے یہ انیس سال کی مسلسل کاوش کا نتیجہ ہے۔ گارساں کے مقالات اور خطبات کا مطالعہ اردو زبان کے ہر طالب علم کو کرنا چاہئے اس سے یہی پتہ چلتا ہے کہ ایک لمبے عرصہ میں ہمارے ادب و زبان میں کن اصولوں پر کام ہوا ہو۔ خوش فہمی دیکھئے کہ آج ہمیں اپنی زبان کی تدریجی ترقی کے حالات کے لئے ایک فرانسیسی سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔ جس نے ایک صدی قبل اس طرف توجہ کی وہ پہلا آدمی ہے۔ جس نے اردو والوں کو دیوناگری رسم الخط کے خطرے سے آگاہ کیا۔ گارساں دتاسی کا اردو زبان پر بہت احسان ہے۔ عزیز احمد نے مولوی عبدالحق کے شاگرد ہونے کا ثبوت دے دیا کہ اہم مقالات کا ترجمہ کر کے رسالہ اردو میں شائع کیا ان کے اس تحقیقی کام سے اردو والے آج تک نابلد ہیں۔ عزیز احمد نے یہ محسوس کر لیا تھا اردو زبان وادب پر ہندوستان میں ایک برا وقت آنے والا ہے اردو رسم الخط کو بدلنے کی سفارش تحریکیں، سازشیں عام ہوں گی، اردو کے دانشور جو تھوڑے سے ٹکڑے پھینک دینے پر ٹوٹ پڑتے اس تحریک کا ساتھ دیں گے۔ آیئے ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۷ء تک اردو کو کن منزلوں سے گذرنا پڑا اور آخر کیا ہوا۔ ماہنامہ ساقی کے کچھ اقتباسات جو کافی اہم ہیں اردو والوں کو اس پر بھی غور وفکر کرنا ہوگا۔ لیکن یہ بات قابل تعریف ہے کہ دکن، خاص کر کے اورنگ آباد (دکن) جس نے اردو زبان کو جنم دیا، اس کی آج تک حفاظت کیسے سینہ سپر ہے۔ ولی اورنگ آبادی اور شاہ سراج اورنگ آبادی کی اس سرزمین نے اردو رسم الخط بدلنے کی ہمیشہ مخالفت کی ہے اور کرتی رہے گی۔ اردو کے اسم الخط بدلنے اور اردو کی اہمیت کو ہندوستان میں پوری طرح ختم کرنے میں ۱۹۴۷ء کے سیاست داں حکومت اور فرقہ پرست لوگ جو ہر حال میں اردو کو ختم کرنا چاہتے تھے ایک خاموش سازش کے تحت کام کر رہے تھے۔

ماہنامہ ساقی دسمبر ۱۹۳۹ء صفحہ ۱۵ پر پنڈت مدن مالویہ کا آلہ آباد یونیورسٹی کے کانووکیشن میں جو ایڈریس پڑھا وہ پورا سنسکرت اور انگریزی میں تھا حالانکہ پنڈت جی بہت اچھی اردو جانتے تھے وہ اردو کے بہترین اسپیکر تھے کسی نے جب پنڈت جی کو ٹوکا کہ آپ کا ایڈریس سمجھ میں نہیں آرہا ہے تب وہ چونکے تھے۔ ساقی لکھتا ہے کہ جب ایسے پرانے لوگ اس طرح سے کریں تو کیا ہوگا؟

دوسری طرف مسٹر سبھاش چندر بوس جنھوں نے کانگریس کے پریسڈنٹ ہونے سے پہلے اوگلستان میں اپنی تقریر ہندو مسلمانوں کے سامنے اردو میں پڑھی تو سب کو حیرو ہوئی تھی ایسی گھڑی میں بوس کا سبدھی سادھی اردو میں تقریر کرنا بڑی بات تھی لیکن یہی بوس پریسڈنٹ ہو چکنے پر کہتے ہیں 'ہندی اور اردو کے درمیان جو فرق بتایا جاتا ہے وہ اصلی نہیں ہے بناوٹی اور مصنوعی ہے ہماری زبان وہی ہے جو ملک کے ایک وسیع حصے میں عموماً بولی جاتی ہے اسے اردو اسم الخط میں لکھا جائے یا دیوناگری میں' پنڈت جواہر لال نہرو ایسی اردو اور ہندی کے جھگڑے پر جو لکھ چکے ہیں اسے کوئی سچ مانے یا ٹھیک جانے بات حقیقی یہ ہے کہ پنڈت جی نے ایک نیا مسئلہ کھڑا کر دیا تھا اور اس پر خود انہوں نے سوچ بچار نہیں کیا۔ انہوں نے تو اردو کو بڑی جگہوں کی بولی اور ہندی کو 'گاوں کی بولی' کہہ دیا۔ جس کی وجہ سے اردو کو کافی نقصان پہنچا۔ جس زبان کو ہندی کہا جاتا ہے ہو ہندوستان کے کسی چھوٹے سے چھوٹے گاؤں میں نہیں بولی جاتی۔

حقیقت تو یہ ہے کہ ہندی اور خاص کر کے نئی ہندی دیس والوں میں پھوٹ ڈالنے کیلئے بنائی جارہی ہے جیسے دھرم پرچار کے لئے چھانٹا گیا ہے نئی ہندی والے اپنی بھاشا اچھوتی بنانے کیلئے سنسکرت کے مشکل الفاظ ہندی زبان میں ٹھوس دیتے ہیں تاکہ یہ الفاظ سمجھ میں ہی نہ آئیں۔

مہاتما گاندھی اور پنڈت سندرلال جی کی خط و کتابت اردو اور ہندی زبان کے سلسلہ میں بے حد دلچسپ ہے اور اس سے یہ اندازہ صاف لگایا جاسکتا ہے کہ اردو کے تعلق سے کیا سوچا جارہا تھا۔ گاندھی جی نے اپنے ایک خط میں لکھا

''اردو نام خاص طور سے اور خاص مطلب سے رکھا گیا' اس پر سندرلال جی نے یوں لکھا 'اردو زبان کی تاریخ سے یہ صاف پتہ چلتا ہے کہ یہ نام اسی طرح حود بخود اس سے پہلے کی ہندی یا ہندوی کے ساتھ اپنے عربی، فارسی، ترکی کی الفاظ اور محاورات کے میل سے بنی ہوئی زبان کے لئے رائج ہونے لگا جو لشکری لوگوں میں بولی جاتی تھی، یہ سلسلہ قدرتی تھا ہندی یا ہندوی یہ دونوں نام مسلمانوں نے ہی رکھے ہیں۔ مسلمانوں نے ہی پہلے پہل اس زبان کو جو، ان سے پہلے ہندوستان کی راجدھانی کے آس پاس بولی جاتی

تھی ہند سے ہندی یا ہندوی کہنا شروع کیا اسے اپنایا اور ترقی دی۔ بعد میں جب اس زبان میں فارسی، عربی، ترکی سے کچھ الفاظ اور محاورے لے کر اس کا روپ بدلا تو ہندی نام کی جگہ صرف اردو نام کا استعمال ہونے لگا۔ فارسی زبان میں اردو، لشکر یا لشکر گاہ کو کہتے ہیں۔ اردو ہندی زبان کا جھگڑا روز بروز بڑھتا ہی گیا اور آخر انڈین نیشنل کانگریس نے اپنے ایزولیشن میں ڈنکے کی چوٹ پر ہندوستانی کو جس کا رسم الخط دیوناگری تھا دیش بھاشا مان کر اردو زبان کو ختم کرنے کا اعلان کر دیا، مگر اردو زبان سخت جان تھی اس کے چاہنے والوں میں ہندو بھی مسلمان بھی تھے۔ انڈین نیشنل کانگریس کا ریزولیشن ایک گہری چال تھی جو چلی جا چکی تھی لیکن خود کانگریس میں خود ایسے لوگ تھے جو سکرار ہے تھے۔

سر تیج بہادر سپرو فروری ۱۹۳۸ء میں اردو زبان کے تعلق سے بہار کی ایک سبھا میں کہا 'اردو زبان ہندو اور مسلمانوں کے ایک دوسرے سے متحد کرنے کے لئے وجود میں آئی تھی میں یہ ہرگز تسلیم نہیں کرتا اردو زبان مسلمانوں کی زبان ہے یا اردو بولنے والے جاننے والے صرف مسلمان ہے۔ ہندوؤں کو اسلامی تعلیم اور مسلمانوں کو ہندو تہذیب سے واقف ہونا چاہئے۔ ہمارے بزرگوں نے اردو کی بنیاد اتحاد کے لئے ڈالی تھی اگر آپ اتحاد کے جویا ہیں جس کے بغیر ہندوستان ترقی نہیں کر سکتا تو یہ آپ کا فرض ہے کہ آپ اردو زبان کو ترقی دیں'۔

مقالات گار ساں دتاسی

بابت سنہ ۱۸۷۴

مترجم: عزیز احمد

رسالہ سہ ماہی اردو، اپریل ۱۹۴۰ء

اس سال ہندوستان میں بہت سخت قحط پڑنے کا اندیشہ تھا لیکن سرکار نے ایسی مستعدی اور کوشش سے اس کا انتظام کیا کہ اس وبال کی سختی بہت کم ہوگئی۔ خوش قسمتی سے بہت تھوڑے لوگ اس کا شکار ہوئے۔ ہمیں امید کرنی چاہئے کہ آئندہ سال زیادہ مبارک ہوگا۔

نئے اور نوجوان سال خوش آمدید، تیری حکومت کو خوشی اور امن نصیب ہو۔ تیرے دوران میں روشنی اور صفا کا دور دورہ رہے اور تو احتیاج اور مصیبت سے آزاد رہے۔

میں اب بھی ہندی کے مقابلے میں اردو کی حمایت کر رہا ہوں۔ اگر چہ کہ میں اول الذکر کی اہمیت اور افادیت سے منکر نہیں۔ خوش قسمتی سے اہم شخصیتوں نے اس بحث میں میری تائید کی ہے۔ لفٹنٹ کرنل جے۔ چیمبرس (J.Chambers) پروفیسر ہندوستانی جامعہ آکسفورڈ کا ایک خط میرے پیش نظر ہے جسے میں نقل کرتا ہوں۔

A welcome to thee yound new year
joy and peace attend thy reign
So may they course be bright and clear
Free from want and free from pain.

مجھے یہ دیکھ کر بہت مسرت ہوئی کہ آپ اور بہت سے نامور ہندوستانی حضرات جدید ہندی کے مقابلے میں اردو کے رواج کے حامی ہیں۔ ہندی مجھے بالکل پسند نہیں کیونکہ یہ فارسی، عربی، انگریزی اور کچھ مقامی محاوروں اور سنسکرت ترکیبوں کا ناخوش گوار مجموعہ ہے۔ یہ سنسکرت ترکیبیں ہندوستان کے کسی ایسے حصہ میں رائج نہیں جہاں میں سنہ۱۸۳۴ء سے سنہ۱۸۶۲ء تک مقیم رہا، یہاں جن حصوں کا میں نے سفر کیا جن میں بنگال کے تمام اضلاع اور مدراس اور بمبئی کے سنسکرت اور ٹھیٹھ ہندی کے لیے اچھی طرح موزوں ہے۔ لیکن اجنبی الفاظ کو تحریر کرنے کے لیے بہت ناقص ہے کیونکہ اس رسم الخط میں دوسرے حروف کی آواز کو ادا کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ المختصر میں یہ سمجھتا ہوں کہ فارسی رسم حروف ہندوستان میں عام استعمال کے لیے زیادہ موزوں ہیں۔ ہندوستانی سپاہی انہیں (فارسی) حروف کو استعمال کرتے ہیں اور اگر نہیں کر سکتے تو دیوناگری نہیں بلکہ کیتھی ناگری کو استعمال کرتے ہیں۔ اگر بنگالی ہوں تو مہاجنی کو اور پنجابی ہوں تو گورمکھی کو اگر وہ فارسی رسم الخط استعمال نہیں کر سکتے تو اس رسم الخط کو استعمال کرتے ہیں جو ان کے مفاد کے مطابق ہو۔

سید عبداللہ کی بھی یہی رائے ہے۔ اس سے قبل اپنے گزشتہ مقالوں میں مجھے کئی بار ان کا ذکر کرنے کا موقع ملا ہے۔ اس نامور ہندوستانی نے لندن میں ربع صدی گزارنے کے بعد جہاں انہوں نے ایک انگریز (رومن) کیتھولک خاتون سے شادی کی ہے۔ اپنے وطن جانے کا ارادہ کیا ہے۔ ان کے دوستوں کو اس کا افسوس ہے کہ انگلستان ایک ایسے قابل ایشائی کی موجودگی سے محروم ہو جائے گا جو اسلامی مشرقی ادب اور زبان و ادب انگریزی کا یکساں ماہر تھا۔ وہ یونیورسٹی کالج میں ہندوستانی کے پروفیسر تھے اور سینکڑوں شاگردوں نے ان سے فیض پایا جن میں سے میں صرف ان کے سب سے زیادہ قابل ذکر شاگرد یعنی ایڈورڈ ایچ۔ پامر (Edward H.Palmer) پروفیسر عربی کیمبرج کا ذکر کروں گا جو نہ صرف اس زبان کو بڑی روانی سے لکھنے اور بولنے کی صلاحیت رکھتے ہیں جیسے وہ پڑھاتے ہیں بلکہ ہندوستانی اور فارسی کو بھی۔

سید عبداللہ صرف بحیثیت پروفیسر ممتاز نہیں بلکہ اپنے مفید اردو اور ہندی انتخابات کی وجہ سے بھی مشہور ہیں جن کا میں نے یا اپنی ''تاریخ ادب ہندوی و ہندوستانی'' (Histoire de la litterature hindouie et hindoustanie) میں یا اپنے سالانہ مقالات میں ذکر کیا ہے۔ یقیناً وہ اپنی فنی قابلیت کے ثمرات عوام الناس کے سامنے پیش کرتے رہیں گے۔ اب تو وہ بہار میں مہتمم مدارس ہیں۔

علی گڈھ اخبار کے ایک مضمون سے ہمیں اس کا علم ہوتا ہے کہ الہ آباد میں ۸ دسمبر سنہ ۱۸۷۳ء کو مولوی فرید الدین پلیڈر ہائی کورٹ کے ساتھ مل کر انہوں نے ایک جلسہ منعقد کیا جس کے صدر جعفر علی تھے جس میں الہ آباد کے مشہور مسلمان شریک تھے۔ جلسے کا مقصد یہ تھا کہ ممتاز ہندوؤں کی حکومت کے نام اس درخواست کے خلاف احتجاج کیا جائے جس میں دفاتر اور مدارس میں دیوناگری رسم الخط کے رواج کا مطالبہ کیا گیا تھا۔ اس موضوع پر مباحثے کے بعد یہ طے کیا گیا کہ الہ آباد میں ایک مرکزی کمیٹی قائم کی جائے جس کے سیکریٹری سید احمد خاں ہوں اور وہ مجلس کی تجویزات کے مطابق عمل کریں۔

دیسی اخبارات میں اردو کو خوش بیان حامی برابر ملتے جاتے ہیں۔ اخبار سررشتۂ تعلیم اودھ مورخہ یکم جولائی سنہ ۱۸۷۴ء میں ایک مضمون میں جس کا عنوان ''اردو اور ناگری (ہندی) کے موضوع پر بحث ہے یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

''یا اللہ۔ یا اللہ۔ لوگ بھی کیا مٹی اچھالتے ہیں۔ چاہتے ہیں کہ اردو کا نام صفحۂ ہستی سے مٹادیں اور ناگری کو زندہ کریں۔ سرکار میں انہوں نے عرضیاں بھی بھیجی ہیں۔ اخبارات میں لمبے چوڑے مضامین لکھے ہیں اور کمیٹیاں قائم کی ہیں۔ روپیوں کے اس کھیل میں صوبجات شمال مغربی کے اعلی عہدیدار سپہ سالار بن گئے ہیں۔ پھر بھی کون ہے جو خدا کے کام کو مٹا سکے۔

کیا ایسی زبان کو نیست و نابود کیا جا سکتا ہے جو دو سو سال سے ہندوستان میں عام ہے اور جو شمالی ہندوستان کے تمام باشندوں کے آب وگل میں سرایت کر چکی ہے۔

حیرت کی بات ہے کہ اردو کش اصحاب اس کے در پے ہیں کہ اردو زبان گورنمنٹ کے رجسٹروں سے خارج کردی جائے۔ مگر ہم یہ پوچھتے ہیں کہ کیا کوئی ہندوستانیوں کا منہ بند کر سکتا ہے یا اس امر کو قابل الزام قرار دے سکتا ہے کہ کوئی اپنے گھر میں اپنی بیوی، اپنے دوستوں اور اپنے ملاقاتیوں سے اردو نہ بولے۔ جب تک یہ ناممکن بات پوری نہیں ہو سکتی۔ یہ لوگ سمجھتے ہیں کہ چند سرکاری رجسٹروں سے خارج کردیے جانے پر اردو زبان ترک کردی جائے گی۔ خدا نہ کرے۔ یہ زبان ہندوستانیوں کے لیے ایسی ہے جیسے آٹے میں نمک۔ کون اسے مٹا سکتا ہے۔

مدت دراز سے ہمارے کئی ممتاز ہم وطن اس موضوع پر خاموش سے ہیں اور ہم بھی اس مسلک پر عمل پیرا ہیں کہ فتنہ خوابیدہ کو جگانا نہ چاہیے۔ پھر بھی ان شکایات کے نتائج سے قطع نظر جو حکومت سے کی گئی ہیں ہم اپنے ہم وطنوں کی توجہ بالآخر اس کی طرف منعطف کرتے ہیں کہ وہ اس معاملے میں کسی نتیجے پر پہنچ

جائیں۔

ان دلائل کے بعد جو ناگری ہندی کے حامی اپنی حمایت میں پیش کرتے ہیں یہ صاف واضح ہے کہ اس تبدیلی (جو کبھی وقوع میں نہ آئے گی) کی خواہش کا اصلی باعث محض تعصب کے سوا کچھ اور نہیں جو دلیلیں وہ پیش کرتے ہیں ان میں ان کے نزدیک سب سے زیادہ وقیع یہ ہے کہ دیہاتی یا چھوٹے چھوٹے قصبوں کے رہنے والے اردو نہیں سمجھ سکتے اور زبان کے لیے ان دستاویزات اور کاغذات کا پڑھنا جو اس زبان میں ہیں تکلیف دہ ہے۔ اس اعتراض کا ہمارے پاس یہ جواب ہے کہ اردو زبان ہندوستان میں دو سو سال سے رائج ہے اور اس کے ذریعے ہر قسم کے سرکاری معاملات انجام پاتے رہے ہیں اور حال حال تک کسی نے اس موضوع پر شکایت کرنے کا کبھی کوئی قصد نہیں کیا۔ اودھ اور صوبجات شمال مغربی میں کوئی چھوٹا قصبہ یا گاؤں ایسا نہیں ہے جہاں کے لوگ اردو سے اس درجہ ناواقف ہوں کہ سرکاری کاغذات کو سمجھ نہ سکیں۔ کوئی بدنفس حاکم اس کے رواج کی ممانعت کر سکتا ہے لیکن ہمارا دعوی ہے کہ اس زبان نے اپنی زندگی پائی ہے کہ کوئی اسے مٹا نہیں سکتا۔ گاؤں میں قدرتی طور پر بکثرت لوگ ناگری (ہندی) جانتے ہیں۔ مگر لکھنو، دہلی، آگرہ جیسے بڑے بڑے شہروں میں ہزار میں شاید ایک آدھ شخص ناگری جانتا ہو اور عدالتیں تو انہیں بڑے بڑے شہروں میں قائم ہیں۔ اگر اردو کا استعمال سرکاری تحریروں میں بالکل ترک کر دیا جائے تو شاید ایک طرح سے یہ چیز دیہاتیوں کی حد تک جائز ہو مگر بیچارے شہر والوں کو جو کیا بلحاظ تعداد، کیا بلحاظ تعلیم و آداب، کیا بلحاظ مرتبہ وحیثیت دیہاتیوں سے برتر ہیں، بڑی قربانی کرنی پڑے گی ...... بڑی حماقت ہوگی اگر ان ترکیبوں کو ترک کیا جائے جو لوگوں کی مادری زبان کا محاورہ بن گئی ہیں ہم جانتے ہیں کہ بہار میں اردو کے استعمال کو روک کے از سر نو جاری کرنا پڑا۔ ہم دیکھیں گے کہ اس طرح کی حامل ضد بن تجویزیں کس منزل تک پہنچتی ہیں۔ سر جارج کیمبل (Sir George Campbell) بڑے فہیم آدمی ہیں مگر متلون المزاج۔ ان کے بہت سے احکامات ان کے تخیل کی پیداوار ہیں جو ان کی طبیعت سے بہت مشابہ ہے لیکن یہ کون جانچے کہ انہوں نے جو کیا ٹھیک تھا یا نہیں۔ میری رائے میں تو تمام کوششیں جو انہوں نے کیں، درخواستیں جو بے وقوفوں اور احمقوں نے دستخط کر کر کے گورنمنٹ میں بھیجیں، شکایتیں جن سے انہوں نے جرائد کے صفحات سیاہ کیے سب بے کار اور لاحاصل ثابت ہوں گی۔ اردو کا استعمال روکنے اور ناگری کو رواج دینے سے پہلے اشیا کی ماہیت بدلنی ہوگی ...... لاحول ولاقوۃ الا باللہ اس قسم کی تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش ایک خیال خام اور ناممکن العمل سی بات ہے اچھی خاصی حماقت ہے......

ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ اردو ہندوستانی ایک ہی ہے۔ آخر الذکر نام یورپینوں کا دیا ہوا ہے۔ جس کو وہ اول الذکر نام پر ترجیح دیتے ہیں جو ہندوستانیوں میں زیادہ مستعمل ہے۔ 'بنگال میگزین' بابت جنوری سنہ ۱۸۷۴ء میں اردو نے متعلق بہت سی واہیات عبارتیں شایع ہوئی ہیں اور مجھے دیکھ کر حیرت ہوئی کہ ہریں چندر میگزین (بابت فروری سنہ ۱۸۷۴ء) میں جو ہندی کا بڑا اچھا ماہوار رسالہ ہے ان کو نقل بھی کیا گیا ہے۔ یہ اس زبان کے متعلق ہیں جس کو وہ اردو ہندوستانی اور کبھی کبھی ہندی کہتا ہے لیکن اردو کے خلاف مضمون کے کم نام مصنف نے جہاں اردو کا ذکر کیا ہے اس سے وہ شاعرانہ زبان مراد لی ہے جو زیادہ تر ریختہ کہلاتی ہے اور جو ہندوستان کے کسی حصے میں رائج نہیں جس طرح ٹھیٹھ انگریزی شاعری کی زبان روزمرہ کی گفتگو میں استعمال نہیں ہوتی۔ اسی گمنام مضمون نگار کے دعوے کے مطابق ''عام ہندوستانی'' یا ہندی جو عام اردو سے کسی طرح مختلف نہیں ہندوستان بھر میں بجز بنگال کے ایک حصے اڑیا زبان کے علاقے کے تک سے حصے 'تامل' مرہٹہ اور گجرات کے علاقے کے جہاں پھر بھی ہندوستانی کافی طور پر سمجھی جاتی ہے رائج ہے۔ ہندوستان کے باقی تمام حصوں پر پڑا اور مہادیو پہاڑوں کے شمال میں صوبجات متوسط کے مشرقی اضلاع میں صوبجات شمال مغربی اور سابق مملکت اودھ میں ساگر اور نربدا اور نربدا کے علاقوں میں بندیلکھنڈ اور مالوے میں وسط ہند اور راجپوتانے میں اور کوئی زبان عام طور پر رائج نہیں۔ یوں ان تمام مختلف سرزمینوں میں جن کی آب و ہوا تک جدا جدا طرح کی ہے جہاں کے آداب اس قدر مختلف ہیں، یہی زبان بولی جاتی ہے۔ اب آپ اسے اردو کہیے یا ہندوستانی یا ہندی کہہ لیجیے لیکن معلوم یہ ہوتا ہے کہ ہندوستانی سے مضمون نگار کا مطلب دیوناگری رسم الخط کی زبان سے تھا جس میں فارسی اور عربی الفاظ نہ ہوں اور اس کا مقصد تھا کہ وہ سر جی کیمبل اور ہندوؤں کی پست خیال جماعت کے خیالات کی تائید کرے۔ اچھے دلائل کے موجود نہ ہونے کے باعث اس نے ان لوگوں پر حملے کیے ہیں جو اس کے ہم خیال نہیں ہیں اور اسی طرح مشنریوں پر بھی۔ یہاں تک کہ اس نے بابو شیو پرشاد المتخلص بہ وہمی پر بھی حملہ کیا ہے کہ انہوں نے عربی فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں اگرچہ کہ ان بابو صاحب نے جن کا شمار موجودہ ہندوستان کے چوٹی کے اور پر مغز ادیبوں میں ہوتا ہے رجعی رد میں پڑ کر اپنی بہت سی تصنیفوں میں ناگری رسم الخط کو استعمال کیا ہے۔ کم از کم مضمون نگار اس میں اس تاریخ ہند کا حوالہ دیتا ہے جس کی تکمیل کی اضلاع میں نے اپنے سنہ ۱۸۷۳ء کے مقابلے میں دی تھی۔ اس کا نام بڑے دعوے کے ساتھ 'اتہاس تمر نسک' (ایسی تاریخ جو جہالت کو دور کرتی ہے) رکھا گیا تھا۔ باوجود اپنے انتہائی ہندوستانی نام اور دیوناگری رسم الخط کے بلاشبہ اس کتاب کی زبان

وہی ہندوستانی اردو یا عدم ہندوستانی ہے جس میں اور اردو زبان میں مضمون نگار نے اپنی حماقت سے اختلاف دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ تصنیف اس کی مثال ہے کہ رسم الخط کی تبدیلی کے باوجود زبان نہیں بدلی۔ بابو کاشی ناتھ نے اس کے متعلق صفائی سے کہا ہے کہ جن صوبوں میں ہندوؤں کی اکثریت ہے ان میں ان کو خوش کرنے کے لیے حکومت انگریزی نے اس (رسم الخط) کو رواج دینے کی سعی کی ہے۔ پھر بھی اس میں دشواریوں کا سامنا ہے کیونکہ بہت سے عربی فارسی حروف ایسے ہیں جن کا بدل دیوناگری میں نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے اکثر ایسے جملوں کو سمجھنے میں دقت پیش آتی ہے جن میں ایسے الفاظ ہیں جو ہندی الاصل نہیں مگر ہمیشہ سے زبان کا جزو لاینفک رہے ہیں۔ بہت سے ہندوؤں کی یہ خواہش ہے کہ انہیں متروک گردانا جائے۔ چنانچہ ان میں سے ایک نے سر رشتہ تعلیم پنجاب کو اسی موضوع پر ایک خط لکھا ہے جو پنجابی میں شائع ہوا ہے۔ جس میں یہ بہانہ کیا گیا ہے کہ ہندو وہ عربی اور فارسی الفاظ نہیں سمجھ سکتے جو ہندوستانی میں استعمال ہوئے ہیں۔ اپنے دعوے کی دلیل کے طور پر اس نے 'اتھاس نمبر ناسک' کا ایک مقرر کیا ہے جس کا مطلب اس نے ایک ہندو اسکول ماسٹر کو غلط سمجھاتے ہوئے سنا۔ لیکن یہ جملہ انتہا درجے سہل ہے اور بجز ایک اسم خاص کے اس میں کوئی ایسا ہندوستانی لفظ نہیں کہ سننے والوں کو معنوں کی تحقیق کرنی پڑے۔ جملہ یہ ہے 'چوگان کھیلتے ہوئے قطب الدین ایبک گھوڑے سے گر کر مر گیا۔'' اسکول ماسٹر غلط سمجھا۔ غلطی انسان سے ہو ہی جاتی ہے اور اس نے پست خیال ہندو طبقے کو پریٹی کا موقع یہ ترجمہ کر کے دیا۔ ایک میدان میں اپنا گھوڑا دوڑاتے ہوئے گرایا مر گیا۔

اس ایک مثال سے ان لغو اعتراضات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے جو گم نام مضمون نگار نے اپنے 'مضمون' عام ہندوستانی' میں کہتے ہیں جو 'بنگال میگزین' میں چھپا ہے۔ جو اعتراضات مشہور اور نامور بابو شیو پرشاد کے متعلق کہے گئے ہیں۔ ان سے ان کی ذات بہت بالاتر ہے اور وہ ان حملوں کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہوں گے۔

عجیب و غریب بات یہ ہے کہ 'ہربنس چندر میگزین' کی اسی اشاعت میں جس میں کم نام مضمون نگار کا یہ مضمون چھپا ہے چند صفحات کے بعد اسی تصنیف پر جس پر.......... ہوا ہے ایک اور مضمون چھپا ہے جس میں اس کے.......... کو 'بہترین' قرار دیا گیا ہے۔ بنارس کے ایک کٹر ہندو نے یہ مضمون لکھا ہے جس میں شیو پرشاد پر الزام لگایا ہے کہ وہ سرکار انگریزی کی اندھی تائید کرنے میں ہندوستانی مرکزوں اور پرانوں اور برہمنوں کا حقارت سے ذکر کرتے ہیں۔ مسلمانوں کی حکومت کا ذکر کرتے ہوئے ان نقصانات

کے ساتھ ساتھ جو ہندوؤں کو پہنچے ان فوائد کا بھی ذکر کرتے ہیں جو انہیں نصیب ہوئے۔ قصہ مختصر الزام یہ ہے کہ وہ بے قصور ہیں۔ پھر بھی باوجود ان تمام اعتراضات کے ہمارے گم نام دوست کے برخلاف اس کٹر مضمون نگار کو کتاب کا اسلوب بڑا پسندیدہ اور بہت دل کش معلوم ہوتا ہے۔

زبان کی اصلاح کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے۔ ضرورت اس کی ہے کہ شاعری کا جمود دور کیا جائے۔ ضرورت اس کی ہے کہ ہندوستانی شعرا اپنے پامال راستے کو ترک کریں، ان مضامین کو چھوڑیں جنہیں سینکڑوں بار باندھا جا چکا ہے۔ عشقیہ مضامین، لفاظی اور خصوصیت سے ایسے مضامین کو چھوڑیں جن کا تعلق غیر طبعی عشق سے ہے۔ مگر معلوم یہ ہوتا ہے کہ حکومت انگریزی اور مغربی تعلیم یافتہ ہندو جو زبان کی تبدیلی کے اس قدر خواہش مند ہیں، ادب میں بھی مغربیت چاہتے ہیں حالانکہ اس کی کافی مخالفت ہوگی کہ ادب کی اصل خصوصیت زائل ہو جائے ہماری صدی کا خاص رجحان یہ ہے کہ ہر چیز یکساں ہو۔

بوآلیو Boileau نے ٹھیک لکھا ہے۔

"L' ennui naquit un jour Puni for mite"

ایک مضمون جس کا عنوان اردو کی جوانی یا زندگانی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

اردو مسلمانوں اور ہندوؤں کو باہم ملاتی ہے۔ فرق محض یہ ہے کہ بعض ضلعوں میں جہاں عربی فارسی پسند کرنے والے مسلمان کثرت سے آباد ہیں۔ عربی اور فارسی کی چاشنی زیادہ ہرتی ہے جہاں سنسکرت کو پسند کرنے والے اور بھاشا بولنے اور لکھنے والے ہندو زیادہ آباد ہیں۔ وہاں سنسکرت اور بھاشا کو زیادہ فروغ حاصل ہے۔ لیکن اگر ہندوستانی میں عربی اور فارسی الفاظ ہیں تو اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا کہ یہ صرف مسلمانوں کی زبان ہے۔ حکومت جو پہلے اپنے رجسٹروں میں تحریر کے لیے یہ زبان استعمال کرتی تھی۔ اب اگر ہندو مسلم ملاپ کے لیے کوئی اور زبان استعمال کرنے کی کوشش کرے گی تو میرے خیال میں یہ بے نتیجہ اور لا حاصل محنت ہوگی۔ کیونکہ اردو کے سوا کوئی اور زبان نہیں جو اس بے اختیار اردو کے زمانے میں ایسی نمایاں حیثیت حاصل کر لی ہے کہ وہ آفتاب سے زیادہ نمایاں ہے روز روشن کو روشنی بخشتی ہے۔ سررشتہ تعلیم کی کوششوں سے یہ زبان ہر گاؤں میں پھیل چکی ہے۔ جہاں کہیں ایک بھی اسکول ہے یا کوئی بھی پڑھنا لکھنے جانتے اردو زبان ہی استعمال ہوتی ہے۔ میجر ہال رائڈ (Holroyd) اور سررشتہ تعلیم نے دوسرے عہدہ داروں کو اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں جو حق دیا اس سے زیادہ ہے اور یہ چیز بالکل قدرتی ہے کیونکہ ان میں سے بہتوں نے اپنی زندگانی کا ایک حصہ دہلی میں گذارا ہے جو گویا اردو کا وطن ہے۔

ان اصحاب نے اردو میں بہت سی کار آمد کتابیں لکھی ہیں اور عربی اور انگریزی سے مستند کتب کا بہت عمدگی سے ترجمہ کیا ہے اور اس کا حکم دیا ہے کہ فنون کے متعلق کتابوں کی بہت مناسب طور پر تصحیح کی جائے۔ پنجاب کے ناظم تعلیمات میجر رائیڈ نے اس طرح توجہ کی ہے کہ زبان کو اور جلا دی جائے اور اسے ترقی دی جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے کوئی کوشش اٹھا نہیں رکھی۔ زندگی ایک نئی زندگی شروع ہوئی ہے اور اس کی توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ مکمل ہو کر رہے گی۔ اسی مقصد کے لیے انہوں نے انجمن لاہور سے اصرار کیا ہے کہ ہر مہینے ایک مجلس مشاعرہ منعقد کی جائے جس میں اچھے انداز میں حقیقی اور دلچسپ موضوعوں پر لکھی ہوئی نظمیں پڑھی جائیں اور عشقیہ غزلیں یا قصیدے نہ لکھے جائیں۔ شعرا جن کے دماغوں پر اس دعوت کا ضرور اثر ہوگا۔ خاص طور پر سچا ادب تخلیق ہوگا اور انعامات' عنایت ہوں گے اور ایک خاص کمیٹی کے تصفیے کے بعد انہیں انعامات اور دیئے جائیں گے۔

یہ مشاعرے نئی چیز نہیں، ہر عمر میں یہ ہندوستان میں منعقد ہوتے رہے مگر یہ سیدھے سادھے ہوتے تھے اور خود بخود منعقد کیے جاتے تھے لیکن جن مشاعروں کی حیثیت سرکاری ہوگی ان کا مقصد خاص ہوگا۔

ہندوستانی اخبارات میں بالارادہ اصلاح کے متعلق بہت سے مضامین چھپ چکے ہیں اور مولوی محمد حسین المتخلص بہ آزاد پروفیسر لاہور کالج نے انجمن کے ایک جلسہ میں اس تجویز کی حمایت میں ایک تقریر کی ہے جو میجر ہال رائیڈ کی خواہش کی تائید میں ہے اور ان کے نظروں سے اتفاق رائے رکھتی ہے میجر ہال رائیڈ اس تبدیلی کے جس کو سب پسند کرتے ہیں خاص ترقی دینے والوں میں ہیں۔ اپنی جگہ پر رجعت پسند ہندو بھی خاص جلسے کرنا چاہتے ہیں ہندی شاعری میں بھی وہ اصلاحات کرسکیں جن کے وہ خواہشمند ہیں اور منشی گوبند لال نے ان کا مطالبہ کیا ہے۔ لیکن جو تجویزیں پیش کی گئی ہیں وہ ایسی نہیں کہ ہندوستان کے ادبی حلقوں میں پسند کی جاسکیں۔ یہ بہت جلد واضح ہو جائے گا۔ پہلے محمد حسین کی تقریر کے کچھ جملے ملاحظہ کیجیے۔

"آج اپنی نااہلیت کے باوجود میں ایک ایسے مسئلہ پر کچھ کہنا چاہتا ہوں جس کے متعلق میں نے اب تک کچھ نہیں کیا کیونکہ یہ میرے وطن، اس عظیم الشان سرزمین جس کو ہندوستان کہتے ہیں جس سے مجھے بہت محبت ہے اس کی زبان کا مسئلہ ہے۔ جس چیز کا میں اس خاص موقع پر ذکر کرنا چاہتا ہوں وہ اردو شاعری اور اردو فن بلاغت کا مسئلہ ہے جو ہماری روزمرہ گفتگو کے محاورے سے متعلق ہے۔ اردو زبان کے ذریعے ہم تمام قابل فہم زبان کو تحریر کرسکتے ہیں۔ اس وقت اس کا موقع نہیں کہ زبان کی آفرینش اور اس کی پرانی بنیادوں کا ذکر کیا جائے۔ یہ کہنا کافی ہوگا کہ زبان اردو جسے ہم ہندوستان میں رائج دیکھتے ہیں اصل میں

برج بھاشا یا بھاکا (ہندی) ہے جسے سب جانتے ہیں کہ سنسکرت سے لکھی ہے اور ہندوستانیوں کے لیے باعث فخر ہے کہ یہ ان کی قدیم زبان کی نشانی ہے۔ سنسکرت کے دور کے بعد برج بھاشا گھروں میں گھریلو کام کاج کے لیے، بازاروں میں خرید و فروخت کے لیے استعمال ہوتی رہی۔ لیکن یہ علوم اور ادبی تصانیف کی زبان نہ تھی۔ اسی وجہ سے اس میں تکلفات اور بلیغ الفاظ کے ساتھ استعارات و تشبیہات کو استعمال کیا گیا کہ اس کے بغیر یہ زبان سنسکرت کی بلندی پر نہ پہنچ سکی تھی۔

اردو بھاشا سے نکلی جو الفاظ پہلے تھے وہ باقی رہے اور ان کے ساتھ نئے الفاظ کا اضافہ ہوا لیکن ابتدائی زمانے میں یہ زبان نہ نظم میں استعمال ہوتی تھی نہ نثر میں۔ جیسے نئی زمین خالی اور نباتات سے عاری نہیں رہ سکتی اس طرح کوئی زبان شاعری کے بغیر نہیں رہ سکتی۔ چنانچہ بھاشا اور اردو میں نظموں کے لکھے جانے میں تاخیر نہیں ہوتی۔ آخر الذکر میں شاعر ولی کے ظہور کے بعد سے سو سال کے عرصے سے شاعری نے بہت نشو ونما پائی اور اس دوران میں مختلف حصوں میں کئی دیوان لکھے گئے۔ یہ اردو میں مصنفین ان متقدمین کی اولاد تھے جو فارسی بولتے تھے چنانچہ فارسی عروض پر انہوں نے اپنی نظموں کی بنیاد رکھی۔ فارسی ہی کے دلکش اور نشو نما استعارات کو استعمال کیا قصہ مختصر فارسی فن بلاغت کی نقل کی۔ اس طرح اردو نے اس طرح کی لفاظی اور رنگ آمیزی سیکھی کہ بھاشا میں جو خیالات استعمال ہوئے تھے اور جو اس ملک کے حالات کے مطابق تھے اس حد تک غائب ہو گئے کہ کوئل کی صدا اور چنبیلی کی خوشبو کو لوگ بھول گئے اور صرف گل و بلبل کی توصیف ہونے لگی جو ہندوستان میں معدوم ہے۔ یہ چیز قابل اعتراض نہیں سمجھی گئی کہ رستم و اسفندیار کی بہادری کو ہائے الوندو بے ستون کی بلندی، جیحون و سیحون کی روشنی کا ذکر۔ ارجن کی بہادری، ہمالیہ کے برف دان پہاڑوں اور دریائے گنگا کے ذکر سے زیادہ کیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک لحاظ سے ہم فارسی کے بہت مشکور ہیں کیونکہ اس کے ذریعے ہماری زبان کو یہ رفعت، طاقت اور زور حاصل ہوا۔ اس کی تشبیہات و استعارات کی بدولت ہماری زبان بہت ہی دلکش اور دل فریب تصویریں کھینچ سکی۔ پہلے جب چیزیں فارسی نظم و نثر میں استعمال کی گئیں تو ان عجیب و غریب تشبیہات کی نسیم سے ہمارے باغ کے پھول کھل گئے جن کو ان استعارات کی شبنم نے تازگی بخشی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو زبان کے اسلوب کی بلندی، اور اس کے تخیل کی پاکیزگی ایک لامحدود درجے تک پہنچ گئی ہے۔ یہ ایک ایسی روشنی ہے جو الفاظ کے گورکھ دھندوں اور استعارات کے معنوں میں اس طرح چمکتی ہے جیسے کرمک شب تاب جو اندھیری رات میں جگمگاتا ہے اور پھر نظروں سے چھپ جاتا ہے۔ اے گل بن بلاغت کے باغبانو تم اس

شئے کو بلاغت نہیں کہہ سکتے جو خیالات کے زور اور ان کی بلندی میں مانع ہو شعر کے پر لگا کر زورِ کلام سے تم آسمان تک اڑ سکتے ہو لیکن تم استعارات کی گہرائیوں میں دھنس کر اپنے آپ کو تباہ کر چکے ہو۔

مبالغہ اگر عقل کی حدود میں ہو تو ایک حد تک کوئی اس کے زور کو پسند کر سکتا ہے کیونکہ مبالغہ تشبیہات کو نمکین بناتا ہے زبان کو چٹکا دیتا ہے۔ واقعات کے اظہار کا بہت بڑا ذریعہ ہے۔ پھر بھی نمک کا استعمال ضرورت بھر ہونا چاہئے۔ نہ کہ پوری غذا میں نمک ہی نمک ہو۔ تشبیہات اور استعارات کا استعمال اس طرح ہونا چاہئے کہ وہ کیفیات کا آئینہ ہوں جن سے واقعات واضح ہو سکیں نہ کہ اور زیادہ دھندلے معلوم ہوں۔ ہم کو احتیاط کے ساتھ فارسی کی تقلید کرنی چاہے اور اس کی تشبیہات، استعارات اور ترکیبات کو اختیار کرنا چاہئے۔ بھاشا کی سادگی اور قدرتی طرز بیان بھی باقی رکھنا چاہئے۔ کیونکہ زمانے کا رنگ بدل چکا ہے۔ ہم اچھی طرح آنکھیں کھولیں تو دیکھ سکیں کہ فصاحت و بلاغت کے عجائب کا طلسمی قصر کھلا ہوا ہے اور یورپ کی زبانیں ہمارے لیے اپنے گلدستے اور سامان زیب و زینت پیش کر رہی ہیں جن سے ہماری شاعری میں ایک نئے دور کا آغاز ہوگا۔ اب ضروریات اس کی ہے کہ کوئی ہمت کر کے آگے بڑھے اور شاعری کو ڈھکیل کر آگے بڑھائے۔

ہماری شاعری کو متقدمین سے جو کچھ ملا ہے وہ اب کہنہ اور نا قابل استعمال ہے...... فارسی نے بھاشا پر اپنا نقش جمایا اور اردو شاعری اور فن بلاغت نے اس ملاپ سے ایک خاص لطف پایا ہے کیونکہ اردو ان لوگوں کی زبان ہے جن میں سے کچھ بھاشا بولتے تھے اور کچھ فارسی اور بھاشا اور فارسی کی اس زمانے میں وہی حیثیت تھی جو انگریزی اور اردو کی اب ہے۔ آج ضرورت اس کی ہے کہ انگریزی خیالات کی شعاع اور شاعری میں سرایت کرے۔ کیونکہ باوجود کہ ہمارے بزرگ لوگ نے ہماری زبان کو قدرت بیان بخشی گرمی، زور، تشریح اور تلمیح کی شان و شوکت عنایت کی جس کی وجہ سے وہ کسی اور زبان سے کم نہیں انہوں نے اس میں ایک بہت بڑی خامی بھی رہنے دی اور وہ یہ کہ انہوں نے حد اعتدال سے تجاوز کیا۔ بجز مضامین عشقیہ کے وہ کسی اور مضمون کو نہیں باندھتے تھے۔ عاشق و معشوق کے وصل کے متعلق پر تکلف اشعار لکھتے تھے۔ فراق کا رنج اور شکایتیں اور گریہ وزاری۔ شراب و ساقی کی قصیدہ خوانی۔ بہار و خزاں کا ذکر۔ قسمت کی شکایت خوشحال لوگوں کی مدح و ستایش، لیکن یہ سب چیزیں محض خیالی ہوتی ہیں اور بعض اوقات اس قدر الجھی ہوئی اور غیر مانوس استعارات سے لبریز کہ ان کا مطلب سمجھ میں نہیں سکتا۔ اگر ہم اس تنگ دائرے سے باہر نکلنے کی کوشش کیے بغیر ان کی پیروی کرنے اڑے رہے تو ہم کبھی ترقی کے زینہ تک نہیں پہنچ سکیں

گے۔

میرے عزیز ہم وطنو۔ یہ دیکھ کر میری آنکھوں میں آنسو آ جاتے ہیں کہ اب ہم میں کوئی شاعر تو نہیں چونکہ یہ شعرا پرانی لکیر کے فقیر ہیں اس لیے ان کے کلام میں کوئی دل کشی نہیں۔ یہی حال رہا تو ایک دن ہماری زبان شاعری سے بالکل عاری ہو جائے گی فن شاعری کا چراغ بالکل بجھ جائے گا۔ میں آپ کو خدا کی سوگند دیتا ہوں کہ اپنے ملک کے پرانے ناموروں کو بھول جائیں اور اپنی زبان کے اس نئے دور سے دلچسپی پیدا کریں جن زنجیروں میں ہمارے شعرا بندھے ہوئے ہیں۔ ان سے انہیں آزاد کریں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اصلاحات کے قبول کرنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی۔ کیونکہ خوش بیان مصنفین اس ڈیڑھ سو سال کے عرصے کی تنگ حدود سے عاجز آ گئے ہیں۔ اپنا خون دل اور خون جگر خشک کر چکے ہیں...... ناامید ہونے کی کوئی بات نہیں۔ ہم تمام مزاحمتوں پر غالب آ جائیں گے۔

مدت سے میں اپنے ہم وطنوں میں اصلاح ادب کی ضرورت محسوس کر رہا ہوں۔ آج میں انتہائی زور سے اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہوں کیونکہ میں دیکھتا ہوں کہ ہماری سرکار ہمارے دلوں میں تعلیم و ترقی کی خواہش پیدا کر رہی ہے۔ بس وقت آ گیا ہے کہ ہماری بلاغت کا ستارہ چمکے..........'

ہندوستانی شاعری کے اس نئے انداز کے نمونوں کے طور پر آزاد نے اپنی تقریر کے آخر میں اس قسم کے کچھ قطعات بھی شامل کیے ہیں۔ لیکن مجھے ان میں کوئی خاص یا قابل ذکر چیز نظر نہیں آئی۔ 'پنجابی' میں ان نظموں پر تنقید کی گئی ہے۔ ایک صاحب نے ان کی پوری تقریر کی مخالفت کی ہے۔ یہ رسالہ اس بات میں محض تنہا نہیں ہے کہ اس نے جدت کی تجویزوں کی مخالفت کی ہے۔ مثال کے طور پر لکھنو کے فاضل سید غلام حسین کا بیان ملاحظہ ہو۔ جن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ شاعری کا خاص ذوق رکھتے ہیں اور اس فن کے اصول سے خوب واقف ہیں۔

مولوی محمد حسین کی تقریر فصیح و بلیغ اور قابلیت سے پر تھی محض یہ کہ مولوی صاحب نے جو کچھ غلطی سے اردو میں کہا انہیں انگریزی میں کہنا چاہئے تھا۔ مزید برآں ان لوگوں کے لیے جو انگریزی جانتے ہیں ان کی تقریر بہت خوب اور خوش مذاقی کا نمونہ تھی۔

اسی اردو کو جو بظاہر ہندوستانی اور دراصل انگریزی ہوگی۔ ہماری سرکار رواج دینا چاہتی ہے۔ لیکن جب وہ ہندوستانی جو بد قسمتی سے انگریزی نہیں جانتے اس تقریر کو پڑھیں گے تو اس کی صورت دیکھ کر کہیں گے۔ بے لفاظی یہ ترتیب خیالات کا مربوط سلسلہ، یہ پیاری زبان کا یہ زور جو ہم نے اپنے کسی شاعر یا سخن گو

کے کلام میں کبھی نہیں پایا۔ ان سب چیزوں کی مجموعی شکل ایسی ہے جس سے ہم ششدر ہیں لیکن ہمیں اپنی محدود عقل اور اپنی کند طبیعت پر رونا آتا ہے کہ اس تقریر کو کئی بار پڑھنے کے بعد بھی ہم یہ نہ سمجھ سکے کہ مولوی صاحب کس بات کی تلقین فرمارہے ہیں اور وہ ہماری شاعری میں کیا اصلاح کرنا چاہتے ہیں۔ بہت غور کرنے کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ مولوی صاحب دو باتوں کے خواہش مند ہیں۔ ایک تو یہ کہ اردو تشبیہات و استعارات سے پاک ہوجائے اور انگریزی اسلوب اختیار کرے۔ دوسری یہ کہ شعرا عشقیہ مضامین باندھنا چھوڑ دیں اور زبان محض منظر قدرت اور مضامین حقیقت ادا کرے۔ پہلی بات کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس حد تک انگریزی تعلیم اور مغربی ہم آہنگی کا تعلق مغربیوں کے خیالات اخلاق و آداب سے ہے جو دو ہزار سال پرانے ہیں اور پہلے نہیں جاسکتے اس حد تک ان کا بہت زیادہ اثر نہ ہوگا اور اگر کوئی اس نئے انداز میں جیسے مولوی محمد حسین نے ایجاد کیا ہے لکھے گا تو ہنسا جائے گا۔

دوسری بات کے متعلق ہم یہ پوچھنا چاہتے ہیں کہ کیا فی الحقیقت مولوی صاحب اردو شاعروں پر یہ الزام لگانے میں کہ عشقیہ مضامین کے سوا انہوں نے کچھ اور نہیں لکھا یا وہ محض یہ کہنا چاہتے تھے کہ ہندوستان کے قدیم و جدید شعرا نے اس قسم کی سختی کی کہ شاعری میں عشق کا ایسا تناسب ہے جیسے کھانے میں نمک کا میرا کہنا یہ ہے کہ اردو شاعری کا بڑا حصہ عشق سے بالکل غیر متعلق ہے اور ہر قسم اور ہر نوع اور ہر طرح کے مضامین بڑے خاص اور دلکش انداز سے ادا کئے گئے ہیں۔

مثال کے طور پر میر انیس اور مرزا دبیر کی شاعری لیجیے۔ ان کے کلام میں فصاحت، خیالات عالیہ، صفائی و پاکیزگی، مختصر تشبیہ و استعارات کا تجمل، اور شاعری کے جلسہ مطمین ہیں یا نہیں؟ کیا ان کے کلام میں ان نامناسب مضامین کی ذرا بھی جھلک ہے جن کے مولوی صاحب شاکی ہیں؟ اگر وہ ان دو شعرا کے کلام کو حاصل کر کے غور سے پڑھیں تو انہیں معلوم ہوگا کہ یہ شاعری ان تمام نقائص سے بری ہے جن کے وہ شاکی ہیں اور اس میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جن کی انہیں خواہش ہے۔ اگر مولوی صاحب کو شاعری کا ذرا بھی شوق ہے تو وہ سرکاری اداروں میں اس کلام کی تدریس کا مشورہ دیں گے۔ اردو شاعری کو ذوق کے قصیدوں اور غالب اور سودا اور دوسرے نامور شعرا کے کلام سے پرکھیں گے۔ اور انگریزی انداز داخل کر کے اردو شاعری کو تباہ نہ فرمائیں گے۔

ہماری رائے میں عشق کو یقیناً شاعری میں بڑی جگہ ملنی چاہئے۔ اس کے بغیر شاعری بے لطف ہے۔ زمانہ قدیم میں اسی سے شاعری کی جانچ کی جاتی تھی۔ لیکن یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا ہم متقدمین کی غلطیوں

کی تقلید کرتے ہیں یا اس کی گنجائش ہے کہ جدید خیالات کی اصلاح کے لیے تیار ہو جائیں۔ ہمارا زمانہ فی الحقیقت ترقی وارتقا کا زمانہ ہے لیکن ترقی وارتقا اسی چیز کے لیے ممکن ہیں جو ناقص یا خراب ہو۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ عشق جس کے مسلسل تذکرے پر ہمیں ملامت کی جاتی ہے شاعری کی جاتی ہے۔ اس کے بغیر اس میں کوئی لطف نہیں۔ عشق اظہار کے لیے ایک عجیب ودلکش شے ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اس کا محبوب محبوبِ حقیقی ہے جیسا کہ حافظ رومی، امیر خسرو، شمس تبریز کی شاعری سے ظاہر ہے۔ اس طرح عشقیہ شاعری صفائے روح کا باعث اور نجات کا ذریعہ ہے۔ یہ قاری کے ذہن کا کام ہے کہ وہ شاعر کا مطلب پالے۔ لیکن پھر یہی کہا جاتا ہے کہ شاعری میں اردو شاعروں کے پیش نظر ایک فرضی معشوق ہوتا ہے جس کا بجز ان کے تخیل کے اور کہیں وجود نہیں اور تعریف وتوسیف سے ان کا واحد مقصد یہ ہوتا ہے کہ اپنے زور طبیعت اور زور قلم کی نمائش کریں۔

قصہ مختصر، ہمارے نزدیک یہ تجویز کسی طرح مناسب نہیں بلکہ علم وفضل کے نقطہ نظر سے مہمل ہے کہ اردو شاعری کو انگریزی رنگ میں رنگا جائے اور ایک نیا اسلوب تحریر سوچا جائے۔ یہ چیز صرف اس وقت واقع ہوسکے گی جب انگریزی تعلیم ہمارے خیالات اور ہماری زبان ہمارے آدب اور ہماری طرز معاشرت پر جو ہمارے خیالات کا منبع ہیں ایسا اثر ڈالے کہ ہماری زبان بالکل بدل جائے۔

ہندوستان کے تمام مضمون نگار اس سبب سے مولوی محمد حسین آزاد کے مخالف نہیں اور میجر ہال رائڈ نے مشاعروں کے ذریعہ اصلاح کی جو تجاویز پیش کی ہیں ان سے انہیں کسی طرح اختلاف نہیں۔ اس بحث پر امرتسر کے ایک مسلمان کے خیالات ملاحظہ ہوں۔

''ہندوستان میں مثل مشہور ہے کہ زوال کے زمانے میں تعلیم اور شاعری کی ترقی کی کوشش کی جاتی ہے اور واقعہ بھی یہی ہے۔ جب تعلیم اور فنون لطیفہ میں انحطاط ہوتا ہے تو لوگ فطرت کی طرف توجہ کرتے ہیں۔ باہمی تنازعات اور خانہ جنگیوں خاص دشمنیوں اور عوام کے تعصب کے زمانے میں انسان ہر شئے سے زیادہ مقاصد تخلیق کو جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی چیز زمانہ جاہلیت کی عربی شاعری کی تاریخ اور ایران، مصر، یونان اور دنیا کے دوسرے ممالک کی تاریخ میں پائی جاتی ہے۔ ان کی نظم ونثر میں اس قدر قوت ہے کہ ابھی تک باوجود اس کہ علم وتعلیم کی اپنی صدیاں گزر چکی ہیں کوئی ان کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ میرے کہنے کا یہ مقصد نہیں کہ اقبال کے زمانے میں خیالات میں کمزوری پائی جاتی ہے یا قابل افراد کا فقدان رہتا ہے۔ یا مقصد محض یہ ہے کہ تہذیب کی ترقی کے زمانوں میں معاشرتی کاروبار اس قدر بڑھ جاتا ہے کہ کسی شخص کے لئے

یہ مشکل ہوتا ہے کہ وہ اپنے کو اس سے الگ کر کے اپنا قیمتی وقت سخن گوئی میں صرف کرے۔ آج ہمارا فرض یہ ہے کہ ہم اپنی شاعری سے اپنے قومی تعصبات اور خیال آرائی کو جو غیر قدرتی محبت کو فروغ دیتی ہے خارج کریں اور ہمارا فرض ہے کہ اپنی شاعری کا خاص مقصد یہ قرار دیں کہ وہ ترقی اور عروج کی صداؤں پر لبیک کہے جس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہندوستان میں ہمدردی اور خلوص کی بنیاد پر یکجہتی پیدا ہوگی۔ فصاحت اور بلاغت اور سب سے بڑھ کر شاعری کی جادو کی سی تاثیر میں کچھ ایسی بات ہے جس کی مثال نہیں مل سکتی لیکن افسوس اس بات کا ہے کہ مشرقیوں نے اپنے آپ کو فطرت سے بہت ہی دور کر لیا ہے۔ یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ ان میں ایسے شاعر موجود نہیں جنھوں نے مناظر قدرت کی نقاشی کی ہو۔ ان کی تعداد بہت کم ہے یہ سچ ہے۔ لیکن انہوں نے ایسے ایسے نقوش کھینچے ہیں جو ان کے مغربی بھائیوں کے کارناموں سے کم نہیں۔ وہ تعریف کے اور بھی زیادہ مستحق اس وجہ سے ہیں کہ مشرق میں آزادی خیال پر ہزاروں الزامات لگائے جاتے ہیں اور انہوں نے ان تمام مشکلات کا اپنے کردار اور عالی ہستی سے مقابلہ کیا......

شاعری ہمیشہ زمانے کے مطابق ہوتی ہے۔ اگر زمانہ بھی پست خیال ہو تو شاعروں کے تخیل میں ہی رفعت کیونکر ڈھونڈھی جا سکتی ہے۔ دوسری سرزمینوں کی تاریخ کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ واضح ہے کہ ہم اپنے پیشروؤں کی پوری پیروی نہیں کر سکتے کیونکہ ان کے پاس وہ مشعلیں نہیں تھیں جو اب ہمارے پاس ہیں۔ ہمارا فرض ہے کہ ہم تہذیب کے احاطہ مدارج کے فیوض سے فائدہ اٹھائیں اور زمانہ جدید جو سہولتیں بہم پہنچا رہا ہے انہیں کام میں لا کے اس طرح عمل کریں کہ آئندہ نسلیں ہماری اس طرح مشکور ہوں جیسے ہم گزرے ہوئے زمانوں کے مشکور ہیں اس لیے ہم مسرت کے ساتھ لاہور کے مشاعرہ تہذیب کا خیر مقدم کرتے ہیں اور امید کرتے ہیں کہ اس طرح کے مشاعرے پابندی سے منعقد ہوتے رہیں گے۔

پنجابی میں یہ پڑھنے میں آتا ہے کہ ہر قدم اپنے جذبات واحساسات کا شاعری کے ذریعے اظہار کرتی ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شاعری شاذ و نادر ہی عوام الناس کے خیالات کا مظہر ہوتی ہے۔ نہ دیہاتیوں کے خیالات کی نہ شہریوں کی نہ جاہلوں کی اور نہ عالموں کی شاعر کے خاص خاص خیالات کو وہ ادا کرتی ہے لیکن قوم کے خیالات کا اظہار نہیں کر پاتی شعرائے اردو ان چیزوں کا بالکل ذکر نہیں کرتے جن سے یہاں کے باشندوں کو محبت ہے۔ وہ ان چیزوں کی تعریف یا مذمت کرتے ہیں۔ جنہیں ہندوستانی جانتے تک نہیں۔ اس قسم کی تحریروں کی اصلاح ضروری ہے۔ اس نتیجہ تک پہنچنے کے لئے بحث مباحثے کی ضرورت نہیں صرف مولوی محمد حسین کی تقریر پڑھنا کافی ہے۔

سب سے پہلے غزل کی اصلاح ضروری ہے جن کا مضمون ہمیشہ ایک ہی ہوتا ہے اور یہ قطعی صرف اردو میں جاگذیں نہیں بلکہ مشرق کی تمام اسلامی زبانوں میں پائی جاتی ہے۔ ہمیں یہ یقین ہے کہ یہ مشاعرہ جس کی ناظم صاحب تعلیمات نے بنیاد ڈالی ہے ہماری شاعری کی ترقی کی طرف رہنمائی کرے گا اور اس طرح شاعروں کو سخن وری کا ایک اور بڑا میدان مل جائے گا اور وہ نئے نئے تشبیہات اور استعارات استعمال کرسکیں گے۔

انتظام نظم البدر' کے عنوان سے پنجابی کے ایک اور شمارے میں اسی مبحث کے متعلق ایک اور مضمون میری نظر سے گذرا جس کے کچھ ٹکڑے ملاحظہ ہوں۔

''تاریخ اور رقص کی کتابیں نظم ونثر کی تمام تصانیف جو ہمارے نصابوں میں مقرر کی گئی ہیں۔ ہمیشہ عشقیہ مضامین پر مشتمل ہوتی ہیں۔ صرف مذہبی کتابیں اس سے مستثنیٰ ہیں۔ ہم سررشتہ تعلیم کے مشکور ہیں کہ اس کے ذریعے اب ہمیں بہت سی ایسی کتابیں حاصل ہوگئی ہیں جو ہمارے تمدن اور ہمارے حالات حاضرہ کے لئے فائدہ مند ہیں۔ جس میں یہ خوبیاں جن کی خواہش ہے۔ موجودہ ہوں۔ ہمیں توقع ہے کہ تھوڑے ہی عرصے میں ایسا کلام بھی حاصل ہوجائے جو ہمارے محدود حالات اور اس ترقی کے موافق ہوگا جو ہمارے پیش نظر ہے۔

اردو شاعری ایسا سامان تجارت ہو کے رہ گئی ہے جس کا کوئی خریدار نہیں یہی وجہ ہے کہ اپنے مشاعروں میں جن کا مقصد مسرت وتفریح ہوتی ہے یا ایسی مجالس میں جن کا مقصد ماتم وعزا ہوتا ہے شاعر خوشی یا رنج کی محض نمائش کرتا ہے۔ اس لیے ہماری امید بھری نظر ان لوگوں کی طرف ہے جنھوں نے اردو شاعری کی اصلاح وترقی کا بیڑا اٹھایا ہے۔ لیکن اب تک اس موضوع پر کسی مجلس یا کسی اخبار میں باقاعدہ طور پر کچھ نہیں کہا گیا تھا۔ صرف اردو شاعری کو اصلاح کی ضرورت نہیں۔ اس طویل اور پرجوش تقریر میں جو محمد حسین نے انجمن پنجاب کے ایک جلسے میں کی تھی یہی نقص موجود تھے۔ کبھی تو وہ اس شاعری کی جو موجود ہے تعریف کرتے ہیں، کبھی یہ کہتے ہیں کہ برج بھاشا کے تشبیہات واستعارات استعمال کئے جائیں اور عربی اور فارسی کے صنائع ترک کردیئے جائیں۔ کبھی یہ انگریزی خیالات کے رواج پر زور دیتے ہیں کیونکہ اردو، عربی، فارسی الفاظ اور برج بھاشا الفاظ کے ملاپ سے بنی ہے اور ہندو مسلم خیالات کا مجموعہ ہے، اس لیے ان کی رائے میں اب یہ ضروری ہے کہ انگریزی خیالات اور الفاظ بھی استعمال کیے جائیں۔ وہ کہتے ہیں کہ عشقیہ مضامین کو ترک کردیا جائے اور بہار وخزاں کا بالکل ذکر نہ کیا جائے۔ بالآخر وہ شاعری کرنے کے لیے ایک

نمونہ بھی پیش فرمائے ہیں اور آخر میں وہ خود بہار و خزاں کا ذکر کرتے ہیں۔ اپنے قلب مخزوں کی آہ و بکا کا نقشہ کھینچتے ہیں اور لیلے مجنوں کا قصہ دھراتے ہیں۔

اس کے بعد مضمون نگار نے تفصیلات کو جانچا ہے اور خصوصیت سے محمد حسین کی بہت سی نظموں پر تنقید کی ہے۔

چند توجیہات کے بعد وہ کہتا ہے کہ یہ امر یقینی ہے کہ اگر ہم اپنی شاعری کے موضوعات نہ بدلیں تو ہماری بحث کی سرسبزی باقی نہیں رہ سکتی۔ ہم فراق اور وصال کے خاص مضامین ادا کرنے کے لئے نئی تشبیہات اور تازہ استعارات کہاں سے تلاش کریں گے۔ نظم ونثر کے لیے بالکل مختلف قسم اور نوع کے مضامین تلاش کرنے پڑیں گے۔ ضرورت اس کی ہوگی کہ ہم بالکل جداگانہ زمین میں فصاحت و بلاغت کے بیج بوئیں۔

یہ دریافت کرنا ہے کہ ہم موجودہ طرز تحریر کو کیوں کر رفع کر سکتے ہیں۔ اس کا ذریعہ وہی ہے جس کا اظہار کیا جا چکا ہے۔ یعنی انعامات واعزاز رہ گئیں۔ مما نعتیں وہ اسطرح کی ہونی چاہیں کہ شعرا بلا تکلف وتامل انہیں قبول کرسکیں۔ ہماری سرزمین میں شاعری کا راستہ اس وجہ سے بالکل مسدود ہوگیا ہے کہ شاعری پر ہماری رسومات اور مذہبی باتوں کا ذکر نہیں کیا جا سکتا۔ اس پورے رجحان کا بہت آسان نہیں۔ اگر مخرب اخلاق مضامین ترک کردیے جائیں تو یہی بہت کافی ہے۔ ایک دن ایسا آئے گا کہ اردو شاعری کی تمام خرابیاں رفع ہوجائیں گی اور وہ بہت جلد دلکش ہوجائے گی۔

علی گڑھ اخبار کے ایک مضمون نگار کا خیال ہے کہ وہ وقت قریب ہے جب اردو شاعری کی تکلیف دہ یکسانی اس ہمہ گوں طرز تحریر سے بدل جائے گی جس کی خواہش کی جاتی ہے اور جس طرح سنسکرت، عربی اور سب سے بڑھ کر انگریزی شاعری میں سب مضامین شاعری میں باندھے جاتے ہیں۔ اردو میں بھی یہی عمل ہوگا۔ یہ اس طرح ہوگا کہ لوگوں کو اس زبان کی دل کشی کا ثبوت حاصل ہوجائے گا۔ یہ مضمون نگار مولوی محمد حسین آزاد اس رائے سے متفق ہے کہ اردو شاعری میں نئی زندگی کی تحریک کی روح پھونک دینی چاہئے۔ مضمون نگار کا خیال ہے کہ ان کے (مولوی محمد حسین آزاد کے) خیالات ان لوگوں کے دلوں پر بھی اثر کر چکے ہیں جو ان کی تجاویز اصلاح پر ہنستے تھے اور جن کو انہوں نے ایک مثنوی میں عمل کا جامہ پہنایا ہے۔ اس مضمون نگار نے لکھا ہے کہ یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ مولوی صاحب مضامین تخیل کو متروک قرار دینا چاہتے ہیں یا حسن کے متعلق نازک خیالیوں کو پسند نہیں کرتے یا اردو شاعری کے استعارات وتشبیہات کو

ناقص سمجھتے ہیں۔ ان کی خواہش صرف یہ ہے کہ قدرتی جذبات اور فطری مناظر کی طرف توجہ کی جائے۔ مضمون نگار کہتا ہے کہ فصاحت و بلاغت میں امتیاز ضروری ہے۔

اب انجمن پنجاب کے دوسرے مشاعرے کی کچھ تفصیلات سنیے۔ یہ پہلے مشاعرے کے اصول پر منعقد کیا تھا جو مولوی محمد حسین کی تقریر کی وجہ سے ممتاز تھا۔

طے شدہ تجویز کے مطابق ایک خاص مشاعرہ پہلے مشاعرے کے ایک ماہ بعد ۳۰ مئی کو منعقد ہوا یہ مشاعرہ گزشتہ سے زیادہ بارونق تھا۔ بہت سی ممتاز شخصیتوں، ممتاز عہدیداران عدالت اور معزز روسا نے اس میں مدد دی ہے۔ عہدیداران وملازمین سرکار، کالجوں اور مدارس کے اساتذہ اور طلبہ، پنجاب یونیورسٹی کے ممبر اور علم دوست حضرات نے شرکت کی۔

جب سب لوگ جمع ہو چکے تو لاہور کالج کے مولوی الطاف حسین المتخلص بہ حالی نے اپنی نظم پڑھی جس کا عنوان ''برکھارت'' تھا۔ اس کے بعد مولوی الطاف علی نے جو گورنمنٹ گزٹ کے اردو مترجم ہیں اسی موضوع پر ایک نظم 'آب کرم' پڑھی۔ اگرچہ ان دونوں نظموں کا موضوع موسم برسات تھا لیکن دونوں شاعروں کے خیالات مختلف تھے مصرع مشہور ہے۔ ''ہر گلے رارنگ و بوئے دیگر است۔ دونوں شعرا کے کلام میں الگ الگ قسم کی دل پذیر خصوصیت اور حسن کا بانکپن تھا۔

اس کے علاوہ پانچ اور شعراء کی پانچ نظمیں پڑھنے کے لائق ہیں۔ یہ مجلس اعزہ اس قدر مفید ثابت ہوئی ہے کہ اس کی قوی امید ہے کہ آئندہ مشاعرے اور زیادہ کامیاب ہوں گے اور گورنمنٹ پنجاب کے مسٹر ہالرائڈ کا نیک مقصد جو ان کے قیام سے وابستہ تھا میری رائے میں پوری طرح حاصل ہو کے رہے گا کہ اردو شاعری خیالات فاسد اور بیہودہ مضامین سے پاک ہو جائے گی اور ان کی بجائے دنیا کی چیزوں کی تفصیلی تصویریں پیش کی جائیں گی۔

جب شعرا اپنی نظمیں سنا چکے تو ناظم صاحب تعلیمات نے اطلاع دی کہ مشہور ہندوستانی ادیبوں کی ایک کمیٹی قائم کی جائے گی کہ کون سی نظمیں انعام کی مستحق ہیں۔ اس کے بعد یہ طے کیا گیا کہ آئندہ مشاعرے کا مضمون سرما یا زمستان ہوگا۔

پنجابی نے اس تیسرے جلسے کے انداز کا ذکر یوں کیا ہے۔ ''مختلف فرقے کے لوگ اپنے آپ کو یوں یکجا دیکھ کے متحیر ہوئے۔ مجمع کو دیکھ کر دلی کے اردوئے معلیٰ کے بازار کا دھوکا ہوتا تھا۔ دس یا بارہ شعرا ایسے بھی تھے جن کو پہلی بار اپنا کلام سنانے کا موقع ملا تھا۔ ان کے اشعار کے مضامین سے اندازہ ہوتا ہے کہ دلی

اور پنجاب کے شعرا ناظم صاحب تعلیمات کے مقاصد کو اچھی طرح سمجھ گئے ہیں اور یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ اس قسم کی دو تین مجلسوں کے بعد وہ شراب و ساقی کا ذکر ترک کر دیں گے اور مناظر قدرت کی تصویر کھینچیں گے۔ ہم اپنے اعلیٰ خیال شعرا سے درخواست کرتے ہیں کہ وہ اپنے طرز تحریر کو نہ بدلیں اور حسب سابق ہمارے بزرگوں کے نقش قدم پر چلیں۔ جدت پسندوں کی زیادہ قدر نہیں ہوئی۔ کیونکہ بہت کم لوگ ایسے ہیں جو اس قسم کی نظموں کو پسند کر سکتے ہیں۔

اس کے بعد مضمون نگار نے چند نظموں کا جو پڑھی گئی تھیں سلسلہ وار ذکر کیا ہے۔ ان پر عام طور پر تنقید کی ہے۔ اس سلسلے میں محمد حسین آزاد کا ذکر کرتے ہوئے جن کی تقریر پر ہندوستان بھر کے اخبارات میں سخت تنقید ہوئی لکھا ہے کہ آزاد نام کی مناسبت سے انہوں نے شاعروں کو ہر طرح سے آزادی دے دی ہے۔ انہوں نے دنیا بھر کے شاعرانہ مبالغوں اور ترکیبوں کو یکجا کر دیا ہے۔ ان کی نظم کا تین چوتھائی حصہ تو ان اساتذہ کا ترجمہ ہے جو ایک جگہ ڈھیر کر دیا گیا ہے۔ انہوں نے ان چیزوں کا ذکر کیا ہے جنہیں کسی نے نہ کبھی دیکھا اور نہ بیان کرنے کا فیصلہ کیا۔ کہا جاسکتا ہے کہ انہوں نے ایک ایسے خواب کی تصویر کھینچی ہے جس کی تعبیر ممکن نہیں۔ مثلاً کیا کبھی ہمارے ملک میں ایسی سردی ہوئی کہ دریاؤں کا پانی یخ بن گیا اور بلا کشتی کے لوگ دریاؤں کے پار جانے لگے۔ ہم تو اپنی سرزمین کے مناظر کی تصویر دیکھنا چاہتے تھے اور آزاد نے ان گاڑیوں کا ذکر کیا ہے جنہیں سرد ممالک کے بارہ سنگھے کھینچتے ہیں اور ان ممالک کا نقشہ کھینچا ہے جو ہمیشہ برف سے ڈھکے رہتے ہیں اور طرفہ ماجرا یہ ہے کہ انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ سرما کی شدت سے شیطان کی سلطنت کا اندازہ ہوتا ہے۔

حالی کی برکھا رت کے متعلق جس کا ذکر کیا جا چکا ہے پنجابی تعریفاً لکھتا ہے۔ جس کسی نے اسے پڑھا نہ ہو چاہے کہ ضرور پڑھے اور دیکھے کہ کس نزاکت سے شاعر نے اپنے خیالات کو ادا کیا ہے۔ جنھوں نے اس نظم کو سنا بہت محظوظ ہوئے اور جس کسی کو ذرا بھی ذوق ہے۔ وہ مبہوت ہو جائے گا اور اس کی خوبیوں کی قدر کرے گا۔ ہماری سرزمین کے اصلی حالات اس خاص انداز سے بیان کئے گئے ہیں جس کی نظیر کسی اور مثنوی میں نہیں مل سکتی۔ شاعر نے مبالغوں، عشقیہ تلمیوں اور کسی ایسی چیز کو جو مخرب اخلاق کہی جاسکے بالکل استعمال نہیں کیا ہے۔ پھر بھی وہ شاعرانہ تخیل کے اعلیٰ ترین درجے تک پہنچ گیا ہے۔

اخبار ’سررشتہ تعلیم اودھ‘ کے ایڈیٹر نے بھی اس نظم کی بہت شد و مد سے تعریف کی ہے اور پوری نظم کو نقل کیا ہے۔ اس نے شاعر کی ایک اور نظم ’نشاط امید‘ بھی پوری پوری نقل کی ہے اور محمد محی الدین خاں ذوق

کا کوروی کی نظم موسم بارش کا ایک حصہ بھی چھپا ہے۔

مشاعرے کا تیسرا جلسہ اگست کی تیسری تاریخ کو منعقد ہوا۔ شعرا کی تعداد پہلے کے مشاعروں سے بہت زیادہ تھی۔ بہت سے لوگ دور دور کے شہروں سے آئے تھے۔ اور بہت سوں نے اپنی نظمیں بھیجی تھیں۔ وقت کی کمی کی مجبوری سے، بہت سی نظمیں نہ پڑھی جا سکیں اور بہت سی نظمیں اس لیے نہیں پڑھی گئیں کہ وہ قدیم انداز میں تحریر کی گئی ہیں اور ان تمام رسمی خرابیوں سے بھری ہوئی تھیں۔ جن کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا گیا تھا اور یہ جدت پسند مجمع ان کے سننے پر آمادہ نہ تھا۔ پنجابی نے ان نظموں کے مصنفوں کی فہرست شایع کی ہے اور فرداً فرداً ان میں سے ہر ایک کے کلام پر اپنی رائے ظاہر کی ہے۔ اکثر و بیشتر نے اس جدید طرز میں طبع آزمائی کی ہے جسے سرکار رواج دینا چاہتی ہے اور ایڈیٹر نے مجموعی طور پر چند جزی اعتراضات سے قطع نظر ان کی تعریف کی ہے۔ ان نظموں میں سے جو سب سے اچھی سمجھی گئی تھیں پنجابی کے ایڈیٹر نے خاص طور پر مرزا اشرف بیگ جن کا دہلی کے ایک بڑے رئیس خاندان سے تعلق ہے کی مثنوی 'نو بہار امید' کا ذکر کیا جو دو سو بیانوے ابیات پر مشتمل ہے۔ یہ نظم اس قدر دل کش ہے کہ میری تعریف کی محتاج نہیں۔ انداز بیان نہایت درجہ پاکیزہ ہے۔ اس میں رفعت اور ندرت ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ اس قدر واضح اور صاف کہ عالم و جاہل اسے یکساں سمجھ سکتے ہیں اور دونوں اسے یکساں پسند کریں گے۔ اس خوبی سے چیزوں کی نقاشی کی گئی ہے کہ کوئی کتنا ہی بے ذوق کیوں نہ ہو اس کی خوبیوں کو سمجھ سکتا ہے بلند اور پاکیزہ خیالات، سلاست اور روانی سے ادا کیے گئے ہیں۔ تخیلات رفیع ہیں اور تشبیہات و استعارات بہت موزونیت سے استعمال کیے گئے ہیں۔

جلسے کے ختم پر صدر مشاعرہ نے اعلان کیا کہ آئندہ جلسہ مشاعرہ کی نظموں کا موضوع 'حب وطن' ہوگا۔

یہ دوسرا جلسہ مشاعرہ لاہور میں ۳ ستمبر کو منعقد ہوا۔ بہت سے شاعروں نے اس میں شرکت کی اور بہتوں نے اپنا کلام اس میں پڑھنے کے لیے بھیجا۔ پنجابی کے مضمون نگار نے ان میں سے دو پر تنقید کی ہے اور برخلاف ان کے مولوی محمد شریف کی (جو مدراس کے اردو اخبار ''طلسم حیرت'' کے ایڈیٹر ہیں) نظم کی بہت تعریف کی ہے۔ اس نظم کی زبان بہت پاکیزہ اور لطیف اور دلی اور لکھنو کے اساتذہ کی سی ہے۔ نظم کے نام شاعر کے نام کی رعایت سے گلزار شریف ہے۔

دوسرے تین شعرا کی زیادہ تعریف نہیں ہوئی۔ لیکن ان میں سے آخری شاعر الطاف حسین حالی کی نظم کو جو اس مشاعرے کی نظم کے موضوع ''حب وطن'' کے محرک تھے۔ سامعین نے جو مجلس میں بیٹھے بیٹھے تھک

گئے تھے نہ صرف دل چسپی بلکہ جوش اور گرمجوشی سے سنا۔

ان شعرا میں سے جنہوں نے خود اپنا کلام سنایا پنجابی نے محمد حسین آزاد کا ذکر کیا ہے۔ ان کے متعلق بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ ان کی کوشش بہت کامیاب رہی۔ لیکن ان کے انداز تحریر میں وہ خوبیاں موجود نہیں جن کو مصلحین رواج دینا چاہتے ہیں۔ انہوں نے شراب و مستی لالہ و گل کا بھی ذکر کیا ہے اور ان تمام امیدوں کو خاک میں ملا دیا ہے جو ان کی ذہانت سے وابستہ تھے۔

حقیقت میں آزاد کی یہ مثنوی جس کا عنوان ''صبح امید'' ہے سخت تنقید کے قابل ہے۔ شیخ محمد ابراہیم ذوق دہلوی کے اس قابل شاگرد رشید کی نظم کے ہر شعر کو جانچا گیا جو اپنے آپ کو انکسار سے ان کا سب سے حقیر شاگرد بتاتے ہیں۔ ایسے استاد کے مقابلے میں جو تفصیلات پر اس قدر نظر رکھتا تھا آزاد بہت پیچھے ہیں اور اس شہرت کے مستحق نہیں جو ہندوستانی انگریز دوستوں نے انہیں دے رکھی ہے۔

انجمن لاہور کے اس کے بعد مشاعرے کی نظموں کا موضوع اصناف قرار دیا گیا۔ یہ مشاعرہ ۱۴ نومبر کو منعقد ہوا۔ میجر ہالرائڈ اور بہت سے ہندوستانی حضرات نے اس میں شرکت کی۔ خصوصیت سے قابل ذکر مرزا محمد اکبر خاں سیستانی المتخلص بہ خاور ہیں جن کا خطاب سلطان الشعرا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ جو نظمیں اس مشاعرے میں پڑھی گئیں معمولی سی تھیں خصوصاً محمد حسین آزاد کی نظم جو گزشتہ نظموں سے بھی پست تھی۔ برخلاف اس کے الطاف حسین حالی کی نظم ذوق سلیم کا اعلیٰ نمونہ تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مشاعرے کا سہرا اسی شاعر کے سر رہا۔

لیکن صرف اسی خاص شہر (لاہور) میں ان نئے مشاعروں کے جلسے منعقد نہیں ہوئے۔ لکھنو میں بھی اس قسم کے جلسے ہوئے جن کے صدر مظفر علی تھے جو شاعر بھی ہیں اور امیر تخلص کرتے ہیں اور سابق شاہ اودھ کے وزیر بھی رہ چکے ہیں۔ پنجابی نے اودھ اخبار کے حوالے سے انجمن مشاعرہ کے ایک جلسے کا ذکر کیا ہے جو ۱۲ ستمبر کو منعقد ہوا اور جس میں بہت سے مشہور و معروف شعرا کے علاوہ نامی ادیب اور بہت سے انگریز بھی شریک ہوئے جن میں اودھ کے ناظم تعلیمات بھی شامل ہیں۔

اس مشاعرے میں کچھ شاعروں نے غزلیں خود پڑھیں اور کچھ نے شاگردوں سے پڑھوائیں۔ یہ سب ہر طرح کے مضامین کے متعلق جدید طرز پر لکھی گئی تھیں اور انہیں خوب داد ملی۔ یہ دیکھتے ہوئے کہ بہت کم لوگ شاعری کی قدر کر سکتے ہیں ان نظموں کی زبان کی صفائی تعریف کی مستحق ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ لکھنو کے باشندوں کی خصوصیت ہے۔ اس قدر شعرا اپنی نظمیں سنانے کے خواہش مند تھے کہ

سب کا کلام سننے کے لئے وقت کافی نہ تھا۔ لیکن ان نظموں کا مجموعہ شاعروں کے مختصر حالات زندگی کے ساتھ ''گلدستہ'' کے نام سے شائع ہونے والا ہے۔ اس میں ان شاعروں کے دیگر کلام کے نمونے بھی دیئے جائیں گے۔ مضمون نگار لکھتا ہے کہ معاصرین کے متعلق یہ تفصیلات ایک ''زندہ'' تذکرے کا کام دیں گی۔

اردو شاعری کی مجوزہ اصلاح کے متعلق میرا یہ مضمون کافی طولانی ہو چکا ہے پھر بھی اسے ختم کرنے سے پہلے میں ایک ہندوستانی صاحب کی شکایات کا ذکر کر دینا چاہتا ہوں جن کا دعویٰ ہے ''کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے''۔ ان کے نزدیک وہ معاوضہ جو ان شاعروں کو دیا جاتا ہے وہ جدید طرز میں لکھتے ہیں اور جنہیں مشاعرہ میں داد ملتی ہے زیادہ نگرانی کا مستحق ہے۔ پہلے یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ ایک کمیشن کو مقرر کیا جائے جو آخر میں سب کو جانچے اور جو سب سے زیادہ مستحق ہیں انہیں نامزد کرے۔ مگر یہ کمیشن ابھی تک مقرر نہیں کیا گیا۔ مضمون نگار نے امید ظاہر کی ہے کہ ایسے آدمیوں کا انتخاب کیا جائے گا جو صاحب ذوق اور زبان پر قدرت رکھتے ہوں۔ پسندیدہ جدتوں کے حامی ہوں اور پوری طرح غیر جانب دار ہوں۔ اس نے اس امر کی شکایت کی ہے کہ سررشتہ تعلیم پنجاب ان تصانیف کی طرف کوئی توجہ نہیں کرتا جو اس کے پاس بھیجی جاتی ہیں اور صرف ان چند لوگوں کی تصنیفوں کے جو سررشتہ کے ممبر ہیں مصنفین کوئی معاوضہ نہیں پاتے بجز اس کے کہ ان کی تصانیف کے دس بیس نسخے انہیں بھیج دیے جاتے ہیں۔ اس طرح ان کے اخراجات نہیں چل سکتے۔ شاکی مضمون نگار نے بیان کیا ہے کہ صوبہ شمال مغربی کے سررشتہ تعلیم کا یہ حال نہیں۔ وہ ان دونوں محکموں میں زمین و آسمان کا فرق دیکھتا ہے تقریباً ستر تصانیف کے اس صوبے میں معاوضے دیے گئے اور مضمون کو ان کی تصنیفات کے اس صوبے میں معاوضے دیے گئے اور مصنفوں کو ان کی تصنیفات کے دو تین سو نسخے بھیجے گئے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ صوبہ شمال مغربی میں مصنفین اور مترجمین بوقت ضرورت آسانی سے مل جاتے ہیں وہ (مضمون نگار) ناظم صاحب تعلیمات پر الزام نہیں دھرتا کیوں کہ موصوف بذات خود حالات کے بہت اچھے مصنف ہیں بلکہ ان لوگوں پر جن کے سپرد یہ نام ہے۔ نئی نئی تصانیف کو یہ لوگ یہ کہہ کر مسترد کر دیتے ہیں کہ انہیں کوئی نہیں پڑھے گا اور یہ طاق نسیاں میں پڑی رہیں گی۔ مگر سوال یہ ہے کہ یہ کتابیں طالب علموں کو کیوں نہیں دی جاتیں جن کے لیے یہ بہت مفید ہوں گی۔ ہندوستان کے پرانے راجاؤں اور مسلمان سلطانوں نے جنہوں نے علم وفضل کو زندہ کیا ان تصانیف کے متعلق جو ان کے زمانوں میں لکھی گئیں بالکل مختلف طرز عمل اختیار کیا۔ یہ تصانیف ہم تک پہنچی ہیں اور

یورپین بھی ان کو پڑھ کر مستفید ہوتے ہیں۔ اگر مشاعرے کے کمیشن کے اراکین بھی کتابوں کا معاوضہ دینے والے حضرات کے سے ہوں گے جن سے مصنفین ہمت افزائی کی امید کرتے ہیں تب تو شاعر اپنا وقت ضائع کریں گے اور داد بھی نہ پائیں گے۔ اس 'مخلص ہندوستانی' کی خواہش ہے کہ کم از کم چار ایسے اراکین مقرر کیے جائیں جو اپنے فرائض بجالانے کے قابل ہوں اور ان پر یہ لازم قرار دیا جائے کہ جو نظمیں بھیجی جائیں ان کے متعلق اس وقت تک کوئی رائے قائم نہ کریں اور اس وقت تک ان میں سے کسی نظم کو ترجیح نہ دیں جب تک کہ خاص ہندوستانی رسالوں کی رائے ان کے متعلق شائع نہ ہو جائے۔ مثلاً 'کوہ نور'، میوگزٹ اور اودھ اخبار وغیرہ کی رائے۔ ۱۶ اکتوبر کے 'پنجابی' میں محکمہ پنجاب پر ان تصانیف کے متعلق جو وہ لکھواتا ہے یا ترجمہ کراتا ہے نکتہ چینی کی گئی ہے۔ سفارش کی گئی ہے کہ طرفداری کے الزام سے بچنے کے لئے ان تصانیف کو جانچنے کی خاطر ایک کمیشن مقرر کیا جائے جو ایسے اصحاب پر مشتمل ہو جو عالم و فاضل طبقے سے چنے جائیں اور خود قابل اور آزاد خیال ہوں اور اس قابل ہوں کہ ان تصانیف میں تصحیح اور اگر ضرورت ہو تو اضافہ کر سکیں اور ان کی ان خدمات کا معاوضہ دیا جائے۔

رائج حروف تہجی میں چھپی ہوئی کتابوں کے لیے ایک آسان اور کارآمد اصلاح یہ ہوگی کہ اردو فارسی رسم الخط میں عربی حروف کی مناسبت سے تصحیح کرے یوروپی اوقاف (Puntuation) کو رواج دیا جائے۔ سید احمد خان نے اس مبحث پر 'علامات قرات' کے عنوان سے ایک رسالہ شایع کیا ہے۔

بہت سے دیسی عہدیداروں میں جو سرکاری مراسلت میں انگریزی استعمال کرتے ہیں انگریزی کا ذوق خوب پیدا ہو گیا ہے لیکن لاطینی حروف میں ان کے ناموں کا تلفظ صاف ادا نہیں ہوتا اور حکومت بنگال نے یہ طے کیا ہے کہ دیسی لوگ اپنا نام صرف انگریزی ہی میں نہ لکھیں بلکہ اپنی مادری زبان کے رسم الخط میں بھی لکھیں۔

ہندوستانی زبان تمام زبانوں میں زیادہ فائق ہے اور وہ اس خاص وجہ سے کہ وہ آزادی سے عربی فارسی اور سنسکرت ترکیبوں کو اختیار کر سکتی ہے۔ دوسری زبانوں کے مقابل اس میں ہم معنی الفاظ بہت زیادہ ہیں اور دوسری زبانوں کی طرف اس میں تقریباً ہم معنی الفاظ بھی ہیں جو معانی کی باریکیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ مسٹر جیمز ڈبلیو فرل (James W.Farrell) نے ان ہم معنی الفاظ کی حد تک ہندوستانی کی وہی خدمت انجام دی ہے جو زیرار (Girard) اور بوزے (Beauzee) نے اور اسقف اعظم وٹلی (Whatly) نے انگریزی کی۔ انہوں نے ہندوستانی کے ان عام الفاظ کی جن کے ایک یا زیادہ ہم معنی

الفاظ موجود ہیں ایک فہرست مرتب کی ہے اور چھوٹی تقطیع کے ۶۶ صفحوں کی ایک چھوٹی سی کتاب میں ان کے معنوں کے خفیف فرق کو ظاہر کیا ہے۔ یہ کتاب بڑی محنت سے مرتب کی گئی ہے اور اس میں حروف تہجی کے لحاظ سے ایک اشاریہ بھی شامل ہے تاکہ تلاش میں آسانی ہو۔ افسوس صرف امر کا ہے کہ انہوں نے فارسی رسم الخط کو استعمال نہیں کیا۔ اگر یہ تصنیف کلکتہ میں چھپتی تو یہ مشکل بہت آسانی سے حل ہو سکتی۔

اخبار عالم میرٹھ نے دو ایسے ہم معنی الفاظ بتائے ہیں جو مسٹر فیرل نے اپنی کتاب میں شامل نہیں کیے۔ ان میں سے میں بالخصوص اعزازی لقب 'صاحب' کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو خاص نام کے بعد استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ انگریزی لفظ (Esquire) کا سا ہے اور اس کا ایک ہم معنی لفظ مارواڑ میں استعمال ہوتا ہے یعنی 'جی'، جس کے اصلی معنی 'ہاں' کے ہیں اور یہ لفظ ان معنوں میں محض عزت اور اعزاز کے خیال سے استعمال کیا جاتا ہے۔ ان میں سے اول الذکر لفظ کو (صاحب) جو عربی الاصل ہے، مسلمان زیادہ استعمال کرتے ہیں اور موخر الذکر لفظ کو ہندو کیوں کہ یہ ہندی الاصل ہے اور اسی لیے اکثریت اس کو استعمال کرتی ہے کیونکہ اکثریت ہندوؤں کی ہے لیکن اس لفظ کے استعمال میں کوئی سوقیانہ پن نہیں اگرچہ کہ جس رسالے کا میں نے حوالہ دیا ہے اس کے مضمون نگار کا یہی خیال ہے۔

☆☆☆

مقالات گارساں دتاسی

(۲)

مترجم: عزیز احمد

رسالہ سہ ماہی اردو، اکتوبر ۱۹۳۹ء

۴۔ سرکاری سررشتہ تعلیم کو ہندوستان نے بالکل اپنالیا ہے۔ ہندوستانی اس کے عادی ہو چکے ہیں اور اسے خوشی سے قبول کر چکے ہیں۔ ثبوت کے لیے میرے پاس اودھ کی پرانی حکومت کی مثال موجود ہے جس کی رپورٹ (سنہ ۱۸۷۱ع وسنہ ۱۸۷۲ع) مجھے اس محکمے کے ناظم مسٹر کولن براوننگ (Colin Browning) نے بھیجی ہے۔ یہ رپورٹ جو بڑی احتیاط سے مرتب کی گئی ہے اور جو فولیو تقطیع کے ساڑھے تین سو صفحات پر مشتمل ہے۔ اودھ کے سررشتہ تعلیم کی اصلی حالت کا صحیح نقشہ پیش کرتی ہے۔ یہ تو ناممکن ہے کہ میں یہاں ان تمام تفصیلات کو نقل کروں جو انہوں نے پیش کی ہیں اور جن میں انہوں نے میرے ''مقالات'' کے طریقہ بیان کو پسند کیا ہے لیکن ان میں سے چند اطلاعات اس قابل ہیں کہ میں نے انہیں اپنی یادداشت میں درج کرلیا ہے مثلاً یہ کہ زمانے میں تعلیم کا رواج ہوتا جا رہا ہے یہ ایک ایسی چیز ہے جو بہت مفید اور قابل تعریف ہے اور ہندوؤں سے زیادہ مسلمانوں کے لیے مفید ہے۔ یہ طریقہ تعلیم ہمارے یہاں کے اس طرز تعلیم سے بہت ملتا جلتا ہے جس کو ہم "Lecon Particulieres" کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ یہ خانگی طریق تعلیم عام نسوانی مدارس کی ترقی میں حارج نہیں ہوتا۔ اس

طریقے سے جو عورتیں تعلیم پاتی ہیں ان کی حیثیت وہی ہوتی ہے جو نارمل اسکولوں کی تعلیم یافتہ معلمات کی۔

بنگال میں بھی پردہ نشین خواتین میں تعلیم بہت ترقی کر رہی ہے۔ پندرہ سو سے زیادہ خواتین اپنے گھروں ہی میں روزانہ سبق لیتی ہیں ان میں سے زیادہ تر ان ہندوستانیوں کی بہو بیٹیاں ہیں جنہوں نے سرکاری مدارس میں تعلیم حاصل کی ہے یا منتریوں کی بیویاں اور لڑکیاں ہیں۔ شمالی ہندوستان میں بھی تعلیم نسواں کی یہی حالت ہے۔[1]

اینگلو ورنیکلر مڈل کلاس' اسکول جن کا مقصد یونیورسٹی کے لئے ایسے طلبہ کو تیار کرنا ہے جو انگریزی میں جوابات نہیں دینا چاہتے ہیں گورنمنٹ کے عطیہ کی مدد سے امریکن اور انگریز منتریوں کی زیر نگرانی قائم ہیں اس سہولت کی وجہ سے ان ہندوستانیوں کی تعداد جو انگریزی سیکھ رہے ہیں گھٹ گئی ہے۔ لیکن گورنمنٹ نے اپنے وعدے کے مطابق ان اسکولوں کے تعلیم یافتہ لوگوں میں سے دو سو کو تو ملازمتیں دی ہیں۔

بہ کثرت طلبہ اردو اور ہندی سیکھ رہے ہیں۔ فارسی، عربی اور سنسکرت کی طرف بھی توجہ کی جا رہی ہے۔ مسلمان جن میں اکثر الزام عائد کیا جاتا ہے، ہندوؤں سے زیادہ ان ذرائع تعلیم سے فائدہ اٹھا رہے ہیں جو حکومت نے فراہم کیے ہیں۔ ہندو طلبہ کی تعداد چالیس ہزار تین سو پچپن ہے اور مسلمان طلبہ کی تیرہ ہزار نو سو اٹھارہ یعنی ایک چوتھائی سے زیادہ حالانکہ اردو میں مسلمانوں کی آبادی پوری آبادی کے دسویں حصے سے بھی کم ہے۔ صرف اس ایک صوبے میں مختلف ذرائع سے سرکار نے اس کام کے لیے دو لاکھ پینتیس ہزار تین سو تینتالیس روپے عطا کیے ہیں۔ ہائی اسکول بھی ابتدائی اور ثانوی مدارس کی طرح ترقی کر رہے ہیں۔ زبانوں کی حد تک پتہ چلتا ہے کہ انگریزی اور اردو میں دوسری زبانوں سے ترجمہ ہوتا رہتا ہے۔ نظم میں بھی اور نثر میں بھی۔ اردو سے انگریزی میں اور انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیا جاتا ہے اور ہندی اور فارسی کی کتابیں بھی پڑھائی جاتی ہیں۔ سنہ ۱۸۷۱ء کے ختم تک ان مدارس فوقانیہ میں دو ہزار دو سو طلبہ زیر تعلیم تھے جن میں سے آٹھ سو ستر مسلمانوں کی تعداد ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو کلکتہ یونیورسٹی میں داخلے کے امتحان کی تیاری کر رہے تھے۔

جن مقامات پر اعلیٰ درجہ کے سرکاری مدارس موجود ہیں وہی محض واقعات کی رفتار کے باعث دیسی مدارس بند ہوتے جا رہے ہیں۔ پھر بھی ان کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ صرف لکھنو میں چوراسی کے قریب ایسے مدارس موجود ہیں۔

صوبہ جات شمال مغربی میں تعلیم کو ہمیشہ فروغ حاصل رہا ہے۔ ڈیوک آف آرگائل نے الہ آباد کے

مرکزی کالج کے قیام کی منظوری دی ہے جس کی بنیاد پڑ چکی ہے۔

سر رشتہ تعلیم صوبہ بمبئی کی رپورٹ بابت سنہ ۷۲۔۱۸۷۱ء سے ہمیں علم ہوتا ہے کہ اس اثنا میں مدارس کی تعداد میں چھ سو چالیس کا اضافہ ہو گیا ہے اور طلبہ کی تعداد میں بیس ہزار آٹھ سو مقامی کا چودہ ملین آبادی کے لیے تین ہزار چھ سو اٹھانوے مدارس موجود ہیں جن میں اٹھانوے ہزار نو سو ستر طالب علم تعلیم پاتے ہیں۔

پونا کا سیول انجینرنگ کالج جس کا رپورٹ میں ذکر ہے، طبی کالج، کلیہ قانون فنون کے کالج اور مدارس اور دیگر تمام ادارہ جات علم بہت اچھی حالت میں ہیں۔

حیدر آباد دکن میں سر سالار جنگ نے ایک بہت قابل مسلمان عنایت الرحمٰن خان کو جو پہلے دہلی کالج میں پروفیسر تھے 'ناظم تعلیمات مقرر کیا ہے'۔

میسور میں جو کالج آنجہانی مہاراجا نے قائم کیا تھا اس میں اب پانچ سو سے زائد طلبہ ہندوستانی، کنڑی اور انگریزی کی تعلیم پا رہے ہیں۔ گزشتہ مارچ کی پہلی تاریخ کو جلسہ تقسیم انعامات کی صدارت کرنل میلسن (Mailson) نے کی تھی۔ انہوں نے اعلان کیا کہ نوجوان مہاراجا نے نوے روپے کی دو تھیلیاں عطا فرمائی ہیں اور وہ خود اسی طرح کی تین اور ان نادار طالب علموں کی مدد کے لیے دینے والے ہیں جن کے امتحانات کے نتائج اچھے رہے۔ انہوں نے یہ بھی اعلان کیا کہ اگر کوئی مسلمہ قابلیت رکھنے والا ہندوستانی نوجوان اپنی تعلیم کی تکمیل کے لیے انگلستان جانا چاہتا ہے تو وہ خود اس کے ذرائع فراہم کریں گے۔

مہاراجا بلرام پور نے سالانہ بارہ ہزار روپیہ کا عطیہ ایک میڈیکل کالج کے قیام کے لیے دینے کا وعدہ کیا ہے۔ کالج کا تعلق بلرام پور ہسپتال لکھنو سے رہے گا۔

ہندوستان میں تعلیمی ترقیوں کی رفتار مستقل ہے۔ سنہ ۱۸۷۰ء کے بعد سے ایک ملین سے زیادہ طلبہ سرکاری مدارس میں زیر تعلیم ہیں اور چونکہ ہندوستان کی تین چوتھائی آبادی اپنے بچوں کو تعلیم دلانے کی استطاعت نہیں رکھتی اس لیے ان طلبہ کی تعداد جو تعلیم پا رہے ہیں اس لحاظ سے اچھی خاصی ہے۔ تمام مدارس سرکاری نگرانی میں ہیں۔ ان میں خاص مدارس، امدادی مدارس، ورنیکلر مدارس، قانون، طب، انجینئرنگ کے مدارس اور نسوانی مدارس شامل ہیں۔ ان موخر الذکر مدارس کا وقت آنے پر ہندوؤں اور مسلمانوں کی خانگی زندگی پر بہت اہم اثر پڑے گا۔ صرف بنگال میں سنہ ۱۸۶۹ء میں لڑکیوں کے لیے دو سو چالیس مدارس تھے جن میں نو ہزار پینتیس طالبات تعلیم پاتی تھیں۔ ختم سالہ سنہ ۱۸۷۰ء تک بمبئی میں سڑسٹھ ہزار نو سو چار لڑکے اور لڑکیاں مدارس میں تعلیم حاصل کر رہی ہیں۔ اسی سال صوبہ سے صوبہ متوسط میں طلبہ

کی تعداد اسی ہزار کے قریب ہے۔ کلکتہ یونیورسٹی میں جو لندن یونیورسٹی کے نمونے پر قائم کی گئی ہے، سنہ ۱۸۶۶ء میں پندرہ ہزار کے قریب طالب علم تھے اور اب تو ان کی تعداد میں بہت اضافہ ہو گیا ہے۔ انہیں نتائج کے باعث بمبئی اور مدارس میں بھی یونیورسٹیاں قائم کی گئی ہیں۔ ہندوستان کا سب سے زیادہ سرسبز تعلیمی ادارہ غالباً کلکتہ کا میڈیکل کالج ہے جو سنہ ۱۸۳۴ء میں سر ولیم بینٹک (Sir William Bentinck) کے زمانے میں قائم کیا گیا تھا۔ اس کا سب سے بڑا احسان یہ ہے کہ جو طالب علم اپنی ذات پات اور تعصبات کو چھوڑ دیتے ہیں انہیں اس کے ذریعے اپنی فنی قابلیت سے عوام الناس کو فائدہ پہنچانے کا موقع دیا جاتا ہے۔

لاہور کا میڈیکل کالج بھی ترقی کر رہا ہے اور حیدر آباد دکن کے مدرسہ طبیہ سے جس میں پوری تعلیم اردو میں دی جاتی ہے، دو نہایت معزز خاندانوں کے چشم و چراغ نوجوانوں نے ڈاکٹری کے امتحانات میں کامیابی حاصل کی ہے اور اعلیٰ حضرت حضور نظام کے وزیر سالار جنگ نے ایک خاص دربار میں جو اس موقع کے لیے ۱۴ فروری سنہ ۱۸۷۳ء کو منعقد کیا تھا ان کو اسناد عطا کیں۔

صوبہ شمال مغربی کے ناظم تعلیمات مسٹر کیمپسن (Keinpson) نے ان مدارس کے لیے جو سرکاری امداد کے طالب ہیں ہر ذرا سی تفصیل کو پیش نظر رکھا ہے۔

اندور کا مدرسہ ترقی کر رہا ہے۔ چار سال کے اندر طلبہ نے انگریزی کی تحصیل میں اتنی ترقی کی ہے جس کی نظیر اس کے پہلے چھ یا سات سال میں نہیں ملتی۔ ہندی سے غافل ہوئے بغیر وہ انگریزی لکھ بول سکتے ہیں۔ ان دونوں زبانوں میں ان کے رہبر پنڈت دہرم نارائن ہیں جو اس ادارے کے میر منشی ہیں اور دونوں زبانوں میں مہارت رکھتے ہیں۔

اسلامیہ کالج امرتسر کی حالت جو حال ہی میں قائم ہوا ہے امید افزا ہے۔ تعلیم پانچ جماعتوں پر منقسم ہے۔ جن میں بتدریج تقریر، خفی اور جلی خوشنویسی قرآن و تفسیر، انشائے اردو و فارسی، گلستان بوستان اور قصاید عرفی کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اعلیٰ جماعتوں کے بے استطاعت طلبہ کی کھانے کپڑے سے مدد کی جاتی ہے۔

مزید معلومات کے لیے پرنسپل صاحب کی مہیا کی ہوئی اطلاعات ملاحظہ فرمائیے۔

چونکہ اس کالج کو کھلے ایک سال ہو چکا ہے اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان لوگوں کے لیے جو علم اور مذہب کی ترقی کے طالب ہیں اس کے متعلق معلومات فراہم کی جائیں تا کہ اس ادارے سے انہیں اطمینان حاصل ہو اور وہ اس کے استحکام اور ترقی کی کوشش کریں۔ پس معلوم ہوا کہ بحمداللہ اس کالج کا

افتتاح ماہ مبارک رمضان سنہ ۱۲۸۸ھ (دسمبر سنہ ۱۸۷۱ء) میں ہوا۔ اس کا مقصد مسلمانوں کی وہ اعلیٰ تعلیم ہے جو روحانی اور دنیوی کمال تک پہنچائے اور ان لوگوں کے لیے جو مختلف وجوہات سے یا محض سہل نگاری کی وجہ سے قدر جہالت میں گرے ہیں اور اسی طرح بڑے ہوئے ہیں کہ حکام وقت ان کو ملامت کرتے ہیں، علم کی تحصیل اور اس کے نور کے ذریعے فائدہ رسانی کا باعث ہو۔ دو پروفیسر فارسی اور ریاضی سکھاتے ہیں، ایک حافظ قرآن کی تدریس میں مامور ہے اور علوم عربیہ کی تعلیم کالج کے ڈائرکٹر کے سپرد ہے۔

''ابتدا میں محض چند لڑکے عربی پڑھتے تھے اور آمدنی کے ذرائع بہت کم تھے۔ لیکن خدا کے فضل سے کچھ عرصے کے بعد کافی تعداد میں طلبا تعلیم پانے لگے اور اخراجات کے لیے چندے وصول کئے گئے۔ اس کالج کے افتتاح کی اضلاع کی ہر جگہ تشہیر کی گئی تھی اور توقع تھی کہ اس کا کچھ نہ کچھ نتیجہ نکلے گا پھر بھی بعض غلط فہمیوں کی وجہ سے جن کی تفصیل بہت طویل ہے، شروع میں جس ترقی کی امید تھی حاصل نہ ہوسکی، نہ چندے وصول ہوئے اور نہ کافی تعداد میں طالب علم شریک ہوئے لیکن خدا کی رحمت لامتناہی ہے، استقلال کو کام میں لایا گیا اور طالب علم شریک ہوتے گئے اور درس لیتے گئے۔ وہ قرآن پڑھتے ہیں اور لفظ بہ لفظ ہندوستانی میں اس کا ترجمہ کرتے ہیں اور تاریخ اسلام اور عربی زبان کی تعلیم پاتے ہیں (۷۳) طالب علموں کے نام رجسٹر میں درج ہیں جن میں سے ۱۲۳ شہر سے باہر کے رہنے والے ہیں باقی شہر کے ہیں۔ چندے بھی کافی تعداد میں وصول ہوئے ہیں۔''

مولوی سید احمد خاں کی تجویز کہ علی گڑھ میں مسلمانوں کے لیے ایک عظیم الشان کالج قائم کیا جائے اب تک کامیابی نہیں ہوئی لیکن وہ بے راہ مستقیم پر اور بہت جلد 'یونیورسٹی' کا لقب اختیار کرلے گی۔ اس مشہور مسلمان کی انتھک کوششوں کے طفیل اس ادارے کے لیے چندے کی تعداد گزشتہ مئی تک بہتر ہزار روپیہ تک پہنچ گئی تھی۔ پھر بھی یہ رقم ناکافی ہے جیسا کہ سید صاحب نے اپنی تقریر میں جو اسی زمانے میں کی تھی بیان کیا تھا۔ اس پر جوش مصلح کا مقصد کئی لاکھ روپے جمع کرنے کا ہے۔ جن کا فراہم کرنا بہت دشوار ہوگا کیونکہ جو لوگ فطرت انسانی سے واقف ہیں انہیں یہ معلوم کر کے تعجب نہ ہوگا کہ اس برگزیدہ انسان پر بھی جس نے اپنے آپ کو اپنے ہم مذہبوں کے مذہبی اور دنیوی مفاد کے لیے وقف کردیا ہے بعض لوگ ان سے حسد کرتے ہیں۔ اس بحث کو علی گڑھ اخبار نے ایک عربی شعر ی نقل کیا ہے۔ جس کا مفہوم یہ ہے کہ ''جو درخت زمین سے یوں اگ نکلتے ہیں وہ تو بھلے چنگے رہتے ہیں مگر لوگ اسی درخت کو پتھر مارتے ہیں جو بار آور ہوتا ہے۔''

ان تمام جملوں کی طرف توجہ کیے بغیر جو اس پر کہے جاتے ہیں یہ مرد مسلمان اپنے راستے سے نہیں ہٹتا

اور اپنے خیالات پر قائم ہے۔ نوروز سال ہجری سنہ ۱۲۹۰ھ (مطابق ۲۸ فروری سنہ ۱۸۷۳ء) کے موقع پر اس نے ایک مضمون لکھا جو ۱۴ مارچ کے علی گڑھ اخبار کے بارہ کالموں پر مشتمل ہے۔ جا بجا دلچسپ حوالے ہیں۔ اس کا مقصد ہندوستان کے تیس ملین مسلمانوں کو جوش دلاتا ہے کہ وہ اپنی مذہبی، علمی اور ادبی پستی کو چھوڑیں اور ایک عظیم الشان اسلامی یونیورسٹی کی بنیاد کا خواب دیکھیں جس میں ان کی مادری زبان اردو میں تعلیم کے ذریعے ان کی ذہنی زندگی کی نشوونما پائے گی۔

کمیٹی کے ان ارکان میں جن کا کام انگلستان میں چندہ وصول کرنا ہے جہاں یہ کام ہمدردی سے کیا جارہا ہے، خصوصیت سے قابل ذکر میرے دوست ٹی۔ ایچ لارڈ اسٹینلے آف آلڈرسلی (T.H.Lord Stanley of Aldersley) سر چرلس ٹریولین (Sir Charles Trevelyan) اور مسٹر ایڈورڈ تھامس (Mr. Edward Thomas) ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ چندے کی وصولی میں کامیابی کا سہرا ان لوگوں کے سر رہے گا۔

ایک اور تجویز پٹنہ میں مسلمانوں کے لئے ایک یونیورسٹی یا اعلیٰ پیمانے پر ایک کالج کھولنے کی ہے۔ صوبہ بہار میں مسلمان بڑی کثرت سے آباد ہیں اور اردو بولتے ہیں۔

بنگلور ضلع سہارنپور میں حال ہی میں ایک مدرسہ اسلامی کا افتتاح کیا گیا ہے جس کے لیے چندے کی کوشش کی جارہی ہے۔

مارکٹ میں ایک ابتدائی مدرسے کے لیے جو خاص طور پر مسلمانوں کے لیے کھولا گیا ہے سرکاری اظہار خوشنودی کی اطلاع ملی ہے۔

حکومت پنجاب ان کتابوں کے مضامین اور طرز نگارش کی طرف سے غافل نہیں ہے جو مدرسوں کی درسیات میں داخل ہیں۔ ایک کمیٹی اس لیے مقرر کی گئی ہے کہ ان کتابوں کی جانچ کرے اور ان میں سے جو ناقص ہوں ان کی اصلاح کرے یا بجائے ان کے دوسری کتابیں تجویز کرے اور جو کتابیں ناقص قرار دی جائیں گی ناظم تعلیمات ان کی اصلاح کرے گا۔ اس کمیٹی میں دو ہندو اور دو مسلمان شامل ہیں جو اپنی زبانوں میں بھی بہت قابل ہیں اور انگریزی میں بھی قابل ہیں۔

صوبہ شمال مغربی میں بھی ایک کمیٹی اسی غرض سے قائم کی گئی تھی کہ وہ نصاب کی کتابوں کی جانچ کرے۔ مسٹر ایم ایس ہاول (M.S. Howell) جن کی قابلیت صرف اردو میں مسلم نہیں بلکہ عربی و فارسی میں بھی مسلم ہے۔ اس کے سکریٹری ہیں۔

حکومت بنگال نے بھی انھیں مقصد کے لیے ایک کمیٹی مقرر کی ہے۔اس کمیٹی میں مسٹر کولن براؤننگ (Mr. Colin Browing) ناظم تعلیمات، درگا پرشاد اور دو مشنری شامل ہیں۔

مزید برآں جا بجا عام کتب خانے کھلتے جا رہے ہیں۔صرف صوبہ بمبئی میں (۱٦۷) کتب خانے ہیں۔ کئی مشہور ہندوستانیوں کی کوشش سے بنارس میں بھی ایک کتب خانہ کھلا ہے جس کے لیے مہاراجہ وزیانگرم نے چھ ہزار روپیہ کا عطیہ دیا ہے۔

حکومت نے طے کیا ہے کہ ہندوستان کی ہر بڑی عدالت میں قانون کتب کا ایک کتب خانہ کھولا جائے۔لندن میں ان ہندوستانیوں کے لیے جو وہاں جاتے ہیں ایک کتب خانے کا افتتاح کیا گیا ہے اور وہ ابھی سے ہندوستانی کتابوں سے مالا مال ہے۔

مسلمانوں کی بیداری نہ صرف علمی و ادبی نتائج بلکہ مذہبی اثرات سے بھی ظاہر ہو رہی ہے۔حکومت انگریزی بھی ان کی طرف عنایت کی نظروں سے دیکھ رہی ہے کیونکہ لارڈ نارتھ بروک (Lord Northbrook) نے مسلمانوں میں تعلیم کو فروغ دینے کی کوشش کے ذرایع اختیار کیے ہیں اور وہ اس طرح کہ ان کے لیے ادب اور تمدن اور اپنی السنہ ماضیہ کی تحصیل کے ذرائع فراہم کیے ہیں۔بمبئی میں ان زبانوں کی تحصیل کا انتظام کیا گیا ہے، کلکتہ اور ھگلی میں مدرسے کھولے جا رہے ہیں اور کئی مدرسے کھولنے کی تجویز ہے۔طالب علموں کے لیے رقمیں عطا کی گئی ہیں۔

اس صدی کی ابتدا میں بنگال کے مسلمانوں ہندوؤں سے میل جول کی وجہ سے ضلالت کی حالت میں مبتلا تھے اور بہت سی قابل الزام رسمیں انہوں نے اختیار کرلی تھیں۔مگر ادھر تین سال سے وہابیت کی اصلاحی کوششوں کے طفیل ہندوستانی میں بکثرت مذہبی ادب ان کے لیے فراہم رہے گا اور بہت سی عربی اور فارسی کتابیں عوام کے لیے عام فہم بنا کر پیش کی گئیں اور اب پھر وہ مذہب میں پکے ہوتے جا رہے ہیں۔ ہندوؤں کے عقیدے کا اثر ان پر بھی ہوتا ہے لیکن باوجود اس کے کہ یہ مسلمان بھی ان ہندوؤں کی طرح مغربی تعلیم کی پیداوار ہیں پھر بھی مسلمانوں میں بیداری طبعی طور پر پیدا ہوئی ہے اور عوام الناس میں پھیل رہی ہے۔ایک نئی تصنیف جس کی خوبیوں کو ہمارا عیسائی تمدن پوری طرح تسلیم کرسکتا ہے۔حضرت محمد کے متعلق حال ہی میں لکھی گئی ہے۔سید امیر علی نے اس کتاب میں بجا طور پر محامد نبوت بیان کیے ہیں۔اس کتاب کا نام "A Critical examination of the life and teaching of Mohammed" ہے۔کتاب کے فاضل نوجوان مصنف مشہور شاعر ہند میر تقی کے بھتیجے ہیں۔ان کا

ارادہ مغلیہ سلطنت کے متعلق بھی ایک کتاب لکھنے کا ہے۔ اپنے گزشتہ ' تبصرے' میں مجھے ہندوستان کے متعلق ان کے خیالات شائع کرنے کا موقع ملا تھا۔ جب وہ ہندوستان جارہے تھے تو راستے میں پیرس میں مجھے ان سے گفتگو کا موقع ملا اور اس زبان کے متعلق میرے خیالات میں ان کے مباحث کی وجہ سے بہت تقویت پہنچی۔

اگرچہ ہندو مغربی علوم میں ترقی کر رہے ہیں مگر خود اپنے علوم کی طرف کافی توجہ نہیں کر رہے ہیں۔ علی گڑھ اخبار میں ایک ہندو نے اس پر اظہار افسوس کیا ہے۔ مسلمانوں کی یونیورسٹی کے قیام کی اطلاع نے اس کے جذبہ حب وطنی کو بیدار کیا ہے۔

وہ لکھتا ہے کہ ایک ملک میں جہاں علیحدہ علیحدہ دو قومیں موجود ہیں اگر ان میں سے ایک اپنی دماغی ترقی کی کوششیں کرتی رہے اور دوسری غافل رہے تو موخر الذکر قعر مذلت میں گر جائے گی۔ درحالیکہ ہمارے ہم وطن مسلمان اپنے علوم کو از سر نو زندہ کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں ہم ہندو بد نصیبی کی شاہراہ پر چل رہے ہیں۔ اس عظیم ادارہ تعلیم میں جس کو مسلمان قائم کر رہے ہیں یوں تو سبھی انسانی علوم سکھائے جائیں گے لیکن خصوصیت سے مذہبی تعلیم پر توجہ کی جائے گی۔ بلکہ یہ کہنا ایک حد تک غلط نہ ہوگا کہ یہی مقصد ان کے پیش نظر ہے۔ مسلمان کے مذہبی علوم اسی حالت پر قائم ہیں اور اب پرانی شوکت کے ساتھ محض ان کی اشاعت کا سوال باقی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ہندوؤں کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا۔ ان کے علوم مذہبی کے محض نشانات باقی رہ گئے ہیں اور وہ بھی تقریباً معدوم ہیں۔ لیکن یہ حالات غفلت کا بہانہ نہیں بن سکتے بلکہ ان کی وجہ سے وہ (ہندو) اور بھی زیادہ قابل الزام ہیں۔ کیا وہ یہ پسند کریں گے کہ ان کی ہم وطن قوم ایک روز اپنے مذہب کی روشنی سے آزادی حاصل کرے اور وہ اسی طرح اس ملک میں جہاں انہوں نے ایسا شاندار ماضی گذارا ہے، ذلت اور جہالت میں مبتلا رہیں؟

''اڈیٹر صاحب! میں خود ہندو ہوں اور میرا طرز خیال مسلمانوں کا سا نہیں۔ سرکاری تعلیم سے مجھے کوئی شکایت نہیں کیوں کہ وہ ضروریات دنیوی کے لیے ہے۔ اپنی مذہبی تعلیم کی ذمہ داری خود ہم پر عائد ہوتی ہے اور ہمیں بھی وہی کرنا چاہیے جو مجوزہ اسلامی یونیورسٹی کے قیام کرنے والے مسلمان کر رہے ہیں۔ ایک خاص مذہبی ادارہ تعلیم قایم کرنے کے لیے ہمیں سرکاری ادارہ جات تعلیم سے تعاون کی سخت ضرورت ہے۔ پانچ یا چھ گھنٹے تک دنیوی علوم کی مسلسل تعلیم دینے کے بعد سرکار ایک گھنٹہ کے لیے ہندو طلبا کو قابل بنڈتوں سے مذہبی تعلیم دلانے سے انکار نہیں کرسکتی۔ اوقات درس کے بعد تو کیا کئی گھنٹے کی مذہبی تعلیم کا

انتظام گورنمنٹ کی زیر نگرانی ہوسکتی ہے۔ اس طرح ہم بھی خدا کی رحمت سے مستفید ہوسکیں گے اور ایک مستحکم اتحاد قومی کی بنیاد پڑسکے گی۔

''میں خوب جانتا ہوں کہ میں جس رائے پر یہاں اظہار کر رہا ہوں وہ فوری توجہ سے محروم رہے گی لیکن جس طرح نقار خانے میں طوطی کی آواز بھی کبھی کبھی سنائی دے جاتی ہے اسی طرح مجھے توقع ہے کہ میرے ہم مذہب اس تجویز کو جو میں پیش کر رہا ہوں دل سے قبول کریں گے اور مجھے یہ بھی توقع ہے کہ سے حکومت ہمارے بچے تھوڑی بہت مذہبی تعلیم پا جائیں اسی طرح جیسے کہ اقامت خانوں میں انھیں پوجا کرنے کی اجازت ہے تاکہ وہ مغربی تعلیم کے اثر سے ان مذہبی اصول کو بھول نہ جائیں جو ان کے رہنما ہیں اور وہ سب ہندو جو اپنی ملت کی معاشرتی ترقی دیکھنا چاہتے ہیں اس تجویز کو پسندیدہ نظر سے دیکھیں گے۔

''اخبار الاخبار'' مورخہ یکم دسمبر سنہ ۱۸۷۲ء میں پنڈت اندرانرائن سکریٹری انجمن کا ایک مکتوب شائع ہوا ہے جس میں انھیں خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس خط میں جو پہلے ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوا تھا جس میں اس کی بہت تائید کی گئی تھی۔ یہ تجویز پیش کی گئی ہے کہ ہندوستان کے ہر ضلع میں ایک کمیٹی قائم کی جائے جو ہندوؤں کے حقوق کے متعلق کام کرے اور ان کو حصول تعلیم کے لیے ولایت بھیجنے کے لیے چندے فراہم کرے اور ہندوستان میں یتیم طالب علموں کے لیے مدارس قائم کیے جاسکیں۔

پنڈت اندرانرائن مرزاپور اور بنارس میں کمیٹیاں قائم کر چکے ہیں اور ان کی تقلید میں دو مشہور ہندوؤں نانک بخش اور مادھو پرشاد نے ایک کمیٹی پٹیالہ اور دوسری اودھ میں قائم کی ہے۔ سنٹرل کمیٹی کا اجلاس لکھنو میں ہوگا۔ پنڈت جی کہتے ہیں کہ ہر طرح کی کوشش و محنت کی ضرورت ہے کہ ہندوؤں کا نام صفحۂ ہستی پر باقی رہ جائے۔ اس کے لیے صرف علوم وفنون کی تعلیم ہی ضروری نہیں بلکہ مذہبی عقائد کی تعلیم بھی ضروری ہے۔ اس لیے چندے فراہم کرکے سنسکرت کی قدیم کتابوں کے ہندی ترجموں کی اشاعت کی ضرورت ہے بلکہ لوگ ان کی پیروی کریں۔''

بریلی کے مشہور ہندو بابو لکھنوی نراجن نے اس مکتوب کی پیروی میں جس کا میں حوالہ دے چکا ہوں) اور سرسید احمد خاں کی تقلید میں ہندوؤں کے لیے ایک اینگلو اورینٹل کالج قائم کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے اور اس کے لیے جو چندے انہوں نے روہیل کھنڈ اور دہلی میں جمع کیے ہیں ان کی تعداد بیس ہزار روپے کے قریب ہے۔ دوسری طرف باشندگان میں احمد آباد نے اپنے شہر میں ایک کالج قائم کرنے کے لیے بھی چندوں کی فراہمی شروع کردی ہے۔

بمبئی میں میرے پرانے پارسی دوست مانک جی کرمت جی نے اپنے ہم وطنوں میں تعلیم نسواں کے متعلق جو آزاد خیالات پھیلانے کی کوشش کی تھی اس میں وہی کامیابی ہو رہی ہے جس کی وہ کوشش مستحق تھی۔ اس شہر میں پارسی لڑکیوں کے لیے چار مدارس قدیم ہیں جن میں تقریباً چھ سو پچاس طالبات زیر تعلیم ہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ بمبئی میں پارسیوں اور انگریزوں کے تعلقات بہت اچھے ہیں اور ان دونوں قوموں میں اکثر باہم شادیاں ہوتی رہتی ہیں۔ چنانچہ گزشتہ سال چھ انگریز لڑکیوں نے جن میں سے دو ایک کرنل کی بیٹیاں ہیں، پارسیوں سے شادیاں کیں۔ پارسی یقیناً اپنی اصلاح کر رہے ہیں۔ اکثر لوگ ان کی رسوم پر اور ژند زبان پر اعتراض کرتے ہیں کیونکہ وہ اس کا ایک لفظ بھی سمجھ نہیں سکتے لیکن اس وقت کو رفع کرنے کے لیے انہوں نے اپنی مذہبی کتابوں کے ایسے اڈیشن تیار کیے ہیں جن میں ان کی مادری زبان گجراتی کے ترجمے بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔

یورپی تمدن باوجود مخالف تعصبات کے برابر ترقی کر رہا ہے۔ چنانچہ راج کوٹ کے ٹھاکر صاحب نے لڑکیوں کے ایک مدرسے کے جلسہ تقسیم انعامات کی صدارت کی اور خود انعامات تقسیم کیے۔

ایک ہندوستانی سیٹھ بابو گنگا پرشاد مصر نے بڑی مستقل مزاجی سے بریلی میں عورتوں کے لیے ایک طبی مدرسے کی بنیاد ڈالی ہے۔ اس کا افتتاح روھیلکھنڈ کے کمشنر نے کیا اور اس موقع پر ہندوستانی میں تقریر کی جس کے بعد بابو صاحب نے خود بھی ہندوستانی میں تقریر کی۔ اس مدرسے میں فن جراحت کا پروفیسر ایک انگریز ڈاکٹر کاربن (Dr. Corbyn) ہے۔

مسلمانوں نے حکومت کی پیش قدمی کا انتظار نہیں کیا اور لاہور میں ذہنی شمس الدین کی سعی ومحنت سے مسلمان عورتوں کے لیے ایک مدرسہ جولائی سنہ ۱۸۷۲ء میں قائم کیا گیا ہے۔ اس مدرسے کی معلمات قابل اور تجربہ کار ہیں۔ ان کی سعی سے اس ادارے میں چھبیس لڑکیاں تعلیم پا رہی ہیں اور توقع کی جاتی ہے کہ ان کی تعداد میں دن بدن اضافہ ہوتا جائے گا۔ تعلیم تین حصوں پر منقسم ہے۔ پہلے درجے میں قرآن اور اس کے ساتھ اس کا اردو ترجمہ پڑھایا جاتا ہے اور آداب واصول شریعت کی تعلیم دی جاتی ہے اور اردو کتابیں پڑھائی جاتی ہیں۔ آداب گفتگو سکھائے جاتے ہیں اور حساب بھی سکھایا جاتا ہے۔ دوسرے درجے میں قرآن اور اردو کی تعلیم جاری رہتی ہے۔ تیسرے درجے میں صرف قرآن کی تدریس ہوتی ہے اور قواعد اردو سکھائے جاتے ہیں۔ دستکاری کی بھی تعلیم ہوتی ہے اور ان طالبات کے لیے جو کتابیں خریدنے کی استطاعت نہیں رکھتیں کالج کی طرف سے کتابیں مہیا کر دی جاتی ہیں۔

ہندوستان میں لاتعداد عورتیں مغربی تعلیم کی روشنی سے محروم ہیں لیکن اس کے یہ معنے نہیں کہ ان کو کسی قسم کی تعلیم نہیں دی جاتی۔ فطرت نے انہیں نہایت ملیح حسن اور ایسی سادہ طبیعت عطا کی ہے جو بہت سی خامیوں کی تلافی کرتی ہے۔ مدراس آتھینم (Madras Atheneum) نے ان کی جو تصویر کھینچی ہے ملاحظہ ہو۔ وہ لوگ جو ہندوستان کی منتخب خواتین سے واقف ہیں ضرور اس کا اقرار کریں گے کہ بہت سی باتوں میں ان کا جواب نہیں۔ وہ سمجھ دار ہوتی ہیں اور ہمدرد ہیں، خوبصورت ہیں اور ملیح۔ ان کی چال سبک اور لطیف ہوتی ہے۔ ان کے جسم کی حرکت ایک شاعرانہ کیفیت رکھتی ہے۔ ان کے دل نازک ہوتے ہیں اور ان کی زبان شیریں۔ اپنے شوہروں سے ان کی وفاداری ضرب المثل ہے۔ ان کی سیاہ آنکھوں سے ان کی نگاہیں اس طرح نکلتی ہیں جیسے ان میں آگ کی شعاعوں کی سی کیفیت ہو۔ اپنے بچوں سے بے انتہا محبت وشفقت ہوتی ہے اور وہ بار ہا اس کے موثر ثبوت دے چکی ہیں۔ ہم اجنبی اگر ہندوستانی عورتوں کی صحیح طور پر قدر نہیں کرسکتے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم انہیں اچھی طرح نہیں جانتے۔ ان کے مشرقی آداب کسی طرح مغربی عورتوں سے کم باقرینہ، قدرتی اور بااخلاق نہیں ہیں تو پھر کیا ہیں یہ خواہش کرنی چاہئے کہ وہ تصنع کے ساتھ مغربی آداب سیکھیں؟ کیا ہمیں اس کی توقع کرنی چاہے کہ وہ اپنا خوشنما لباس بدل دیں، اپنی روحانی طبیعت کو تبدیل کردیں اور اپنی پیدائش اور اپنے ملک کو بھول جائیں؟۔

۱۲ مارچ سنہ ۱۸۷۳ء کو وائسرائے گورنر جنرل لارڈ نارتھ بروک نے بڑی شان وشوکت کے ساتھ پہلی مرتبہ کلکتہ یونیورسٹی کے جلسہ تقسیم اسناد کی صدارت کی اور پہلی مرتبہ یونیورسٹی نے اس خوبصورت اور وسیع ہال کو استعمال کیا جو اس کے لیے بنایا گیا تھا۔ اس ہال پر (۴۳۰۰۰) پونڈ خرچ ہوئے ہیں۔ ایک گھنٹے تک لارڈ نارتھ بروک نے بڑے دلچسپ طریقے پر سامعین کی سمع نوازی فرمائی۔ انہوں نے کہا کہ یونیورسٹی کو محض ایک امتحانی محکمہ نہیں رہنا چاہئے بلکہ اس کا کام تعلیم دینا بھی ہے۔ انہوں نے یہ امید ظاہر کی کہ بہت جلد تقابلی لسانیات اور طبیعی علوم کی تعلیم کا انتظام کیا جائے گا۔ انہوں نے اس امر پر خاص طور سے زور دیا کہ قومی زبان میں ادب کو فروغ دینے کی بہت سخت ضرورت ہے اور اس سلسلے میں انہوں نے بجا طور پر مسٹر مارش مین (Mr. Marshman) اور سر ولیم میور (Sir W.Muir) کی بہت تعریف کی۔

ایک اور موقع پر لارڈ نارتھ بروک نے ہندوستانی معلمات کے ایک نارمل اسکول کے جلسہ تقسیم انعامات کی صدارت کی۔ اس اسکول کا تعلق برہمو سماج سے ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے کلکتہ کے "پریسیڈنسی کالج" کی نئی عمارت کا سنگ بنیاد بھی رکھا۔ تیس ہزار پونڈ کے قریب اس عمارت پر خرچ ہوں گے

اور حکومت اس کالج پر سالانہ بیس ہزار پونڈ خرچ کرے گی تا کہ یہاں تین سو طالب علم تعلیم پا سکیں۔

۵ سنہ ۱۸۷۳ء میں ادبی انجمنوں کی تعداد اور بھی زیادہ بڑھ گئی ہے۔ خصوصیت سے میں پشاور اور جالندھر کی انجمنوں کا ذکر کروں گا۔ آخر الذکر علوم اخلاقی و سیاسی کے لیے ایک طرح کی اکاڈمی ہے جو اسی طرح کے دیگر اداروں کی طرح ہندوؤں اور مسلمانوں پر مشتمل ہے۔ پریسیڈنٹ اور سکریٹری ہندو ہیں۔ وائس پریسیڈنٹ مسلمان ہے۔ اس انجمن میں جو بڑی کاوش سے قائم کی گئی ہیں ممبر ایسے بھی ہیں جن کا شمار اس حصہ ملک کے انتہائی معزز آدمیوں میں ہوتا ہے۔ مہینے میں دو بار اس کے جلسے ہوتے ہیں اور 'پنجابی' میں اس کی خبریں شائع ہوتی ہیں۔

حیدر گڑھ میں ایک انجمن حال ہی میں قائم ہوئی ہے جس کے سب ارکان مسلمان ہیں۔

دہلی میں جہاں مسلمان بہت بڑی اکثریت میں ہیں، انہوں نے ایک 'انجمن تہذیب' قائم کی ہے جس کا نام 'سوشل کلب' بھی ہے۔ اس انجمن کے ضوابط و آئین 'پنجابی' نے شائع کیے ہیں۔ صدر انجمن سید نصرت علی صاحب قیصر ہیں جو ایک مطبع موسوم بہ 'نصرت المطابع' کے مہتمم بھی ہیں۔

بنارس میں ہندوؤں کی ایک اصلاحی انجمن 'ہندو نیشنل امیر و ومنٹ سوسائٹی' قائم ہوئی ہے۔ اخبار علیگڑھ نے اس کے متعلق تفصیلات شایع کی ہیں۔ اس انجمن کے مقاصد یہ ہیں کہ دیسی زبانوں کی تعلیم کو فروغ دیا جائے۔ علوم و فنون کی نظری و عملی تعلیم کی ترویج کی جائے، صنعتی مدرسے قائم کیے جائیں، انگریزی سے مفید اور اچھی کتابوں کے دیسی زبان میں ترجمے کئے جائیں۔ اس کے خاص ارکان میں بابو ہریش چندر مدیر 'کبھی بچن سدھا' اور پنڈت شیو نرائن جلسہ تہذیب لکھنو کے مشہور معتمد شامل ہیں۔

الہ آباد میں نوجوان، تعلیم یافتہ اور بے تعصب ہندوؤں نے ایک انجمن مباحثہ قائم کی ہے جس کا تعلق میور سنٹرل کالج سے ہے۔ اس میں فلسفیانہ مباحث پر بحثیں کی جائیں گی۔ اسی شہر میں ۹ دسمبر سنہ ۱۸۷۳ء کو لارڈ نارتھ بروک نے ایک میوزیم اور ایک کالج کا سنگ بنیاد رکھا ہے۔

اجمیر (راجپوتانے) میں منشی امین چند کی سماعی سے ایک انجمن مقاصد رفاہ عام کے لیے قائم کی گئی ہے جس کا انگریزی نام 'سوشل اسوسی ایشن' ہے۔ اس انجمن نے جو معزز ہندوؤں اور مسلمانوں پر مشتمل ہے، اپنا پروگرام شایع کیا ہے جس کی نقل 'اخبار انجمن پنجاب' میں چھپی ہے۔

بمبئی میں ایک نیا جلسہ بھی وقوع میں آیا جس کا مقصد ہندوستانیوں کی بہتری کی تدابیر اختیار کرنا اور ارا کین جن خیالات کو مناسب سمجھتے ہوں ان کی خواہش کے مطابق ان کو ترویج دینا ہے۔ سر جمشید جی۔ جی

بھائی اور روسائے بمبئی نے اس میں شرکت کی ہے۔

لکھنو، گونڈہ اور سیتاپور کی انجمنوں جو 'جلسہ تہذیب' کے نام سے مشہور ہیں، اپنے وقایع ایک رسالے کی شکل میں شایع کرتی رہی ہیں۔

لاہور کی 'ست سبھا' یا 'دھرست سبھا' جس کے خاص کار پرداز منشی بہاری لال ہیں، پنجاب ریفارم اسوسی ایشن، کی طرح ہندوؤں کی ان رسوم کی اصلاح میں کوشش کر رہی ہے جو مذموم اور مخرب اخلاق ہیں۔ اس مقصد کے لیے اس نے امرتسر میں خاص طور پر ایک کمیٹی قائم کی ہے۔ اسی قسم کی ایک کمیٹی احمد آباد میں قائم ہوئی کہ ہندوؤں کی شادیوں کے وقت جو غیر مہذب گیت گائے جاتے ہیں بند کر دیے جائیں۔

انجمن پنجاب برابر ترقی کر رہی ہے۔ سکریٹری نے انجمن کے قیام کے وقت یعنی سنہ ۱۸۶۱ء سے چار سال کی (۲۷ ستمبر سنہ ۱۸۷۳ء تک) جو رپورٹ دی ہے اس سے اس کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

انجمن اسلامیہ لاہور نے ۲۰ مئی سنہ ۱۸۷۳ء کو شاہی مسجد میں ایک جلسہ منعقد کیا جس میں شہر کے مسلمان رؤسا نے بہت مدد پہنچائی۔ انجمن ایک مدرسے کو چلا رہی ہے جس میں علوم دینیات، حدیث اور فقہ کی تعلیم دی جاتی ہے۔ طے پایا ہے کہ مشہور عالم مولوی حافظ ولی اللہ جن کے ہزار ہا شاگرد اس شہر اور نزدیک و دور کے مقامات میں موجود ہیں اس مدرسے کے اولین معلم نامزد کیے جائیں۔ انجمن چاہتی ہے کہ مدرسہ بھی اکتساب نور کرے اور شاہی مسجد جیسی خوبصورت مسجد جو مسلمانوں کے لیے ان کے سلاطین سلف کی شان و شوکت کی یادگار ہے پھر ان کے لیے حقیقی روحانی فیض کا سرچشمہ بن جائے۔ حافظ صاحب بھی ہر طرح کی سعی کریں گے اور ان کے ماتحتوں کا فرض ہوگا کہ وہ ان تمام مقاصد کو پورا کرنے کی کوشش کریں جو انجمن کے پیش نظر ہیں اور مدرسے اور مسجد کو نمو دیں۔ نامور رؤسا، معزز مسلمان، بڑے بڑے تاجر سب اس اسلامی انجمن میں دلچسپی لے رہے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ترقی کرے گی اور اس قدر اہمیت حاصل کرے گی کہ پنجاب بھر کے مسلمانوں کو اس سے فیض پہنچے گا۔ لاہور کے مسلمان اس سے بالخصوص مستفید ہوں گے جو فی الوقت مشہور و مخلص ڈاکٹر لائٹنر (Leitner) کی جدائی پر افسوس کر رہے ہیں جن کا ہندوستانی زبان و ادب پر بہت بڑا احسان ہے۔ خرابی صحت کے باعث دو سال کی رخصت لے کر موصوف ۳ جنوری کو لاہور سے روانہ ہو گئے ہیں اور دہلی، الہ آباد اور بمبئی سے ہوتے ہوئے یورپ تشریف لائیں گے۔ بحیثیت صدر انجمن لاہور موصوف نے ایک انجمن کی جانب سے ایک ایڈریس پرنس آف ویلز کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ دی آنا کی نمائش میں پیش کرنے کے لیے وہ بہت سی چیزیں لے

جا رہے ہیں جو انہوں نے کشمیر میں حاصل کی ہیں۔

برہمو سماج میں دن بدن نئے پیرو شامل ہوتے جاتے ہیں۔ اب تو وہ ایک مذہب بن گیا ہے۔ ہر ہفتے اتوار کے دن سماج کے وہ ممبر جو کلکتہ میں رہتے ہیں جن کی تعداد پانچ سو کے قریب ہے اپنے ملکہ کی پیروی کے لیے اپنے مندر میں جمع ہوتے ہیں۔ ان کی عبادت گاہیں بنگال، بمبئی، پنجاب، اودھ اور سنا جاتا ہے کہ مدراس میں بھی بن رہی ہیں۔ ہزاروں مرہٹے اور گجراتی، مدراس کے سینکڑوں باشندے بکثرت پنجابی اور ہندوستانی اس کے اصول کی پابندی کر رہے ہیں اور اس کی اشاعت کی کوشش کر رہے ہیں۔ بابو کیشب چندر سین نے ۱۰ دسمبر سنہ ۱۸۷۲ء کو فصیح انگریزی میں الہ آباد میں ہندوستان پر انگریزوں کے اثر کے موضوع پر ایک دلچسپ تقریر کی جس کا خلاصہ میں پیش کرتا ہوں۔

پہلے تو انہوں نے گران قدر فوائد کا اعتراف کیا جو انگریزوں سے ہندوستان کو پہنچے مثلاً حفاظت جان و مال، ظلم سے نجات، مساوات وانصاف، ذرائع حمل ونقل کی آسانیاں، ریل گاڑیاں، نہریں، تار برقی اور سب سے بڑھ کر تعلیم کا فائدہ جو بہر حال مغربی تمدن سے روشناس کراتا ہے۔ لیکن ایسی تعلیم سے فائدہ ہے جو ترقی کا دروازہ تو کھولتی ہے مگر جو نتائج اس سے حاصل ہو سکتے تھے نہیں ہو سکے۔ ہندوستانی لوگ چند سال تک تو تعلیم حاصل کرتے رہتے ہیں کہ وہ اعزاز اور مرتبہ حاصل کر لیں جس کی ان کو خواہش ہے لیکن اس کے بعد وہ بالکل بہیمانہ خصائل اختیار کر لیتے ہیں۔ خود غرضی اور کاہلی میں مبتلا ہو کے تعلیم کا صرف وہ حصہ ان میں باقی رہ جاتا ہے جس کی وجہ سے وہ اپنی ناقص تعلیم پر مغرور رہیں اور اپنے ہم وطنوں کو جن کو اس کا موقع نہیں ملا حقارت کی نظر سے دیکھیں۔ ان میں اگر فاتح قوم سے کوئی مشابہت پائی جاتی ہے تو صرف نقائص میں۔ اپنے فاتحین کی کوئی خوبی ان میں نہیں۔ مغربی تمدن محض کتابوں سے حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ ضرورت اس کی ہے کہ وہ مشہور انگریزوں سے زیادہ ملیں اور ان کے ساتھ اسی اخلاقی فضا میں سانس لیں۔ ہندوستانی اور انگریزی سوسائٹی کا باہم خلط ملط ہونا اس وجہ سے مشکل ہے کہ مقدم الذکر کا سلوک عورتوں کے ساتھ وہی رہے گا جو پہلے تھا۔ عورتوں کی تعلیم ہی اس صورت حال کو آہستہ آہستہ بدل سکتی ہے۔ بظاہر تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ابتدا ہو گئی ہے۔ اس کے لیے استقلال کی ضرورت ہے۔ جس کی بدولت خدا کے فضل سے جو تمام انسانی نسلوں کا خالق ہے، توقع کی جا سکتی ہے کہ نتیجہ امید افزا نکلے گا۔

بابو کیشب چندر سین کے سفر الہ آباد کا نتیجہ شمالی ہند کے لیے ایک برہم سماج کے قیام کی صورت میں ظاہر ہوا۔ الہ آباد کی شاخ اس نئی سماج میں ضم کر دی جائے گی۔ صوبہ شمال مغربی میں اس انجمن کو مقبول بنانے

کے لیے پابندی اور محنت کے ساتھ کتابچے شائع کیے جارہے ہیں۔

بابو کیشب چندر سین نے پہلے بنارس میں مندر بہاری کا سنگ بنیاد رکھا تھا۔ لکھنو میں بھی انہوں نے گزشتہ سال ۱۲ اکتوبر کو ایودھیا برہم سماج کے مندر کا سنگ بنیاد رکھا اس موقع پر کثیر ہندو اور انگریز خواتین اور حضرات موجود تھے۔ شام کو قیصر باغ میں انہوں نے برہمامت کے اصول اور خاص نکات پر انگریزی میں ایک تقریر کی۔

سب کو معلوم ہے کہ کیشب چندر ہندوؤں میں ذات پات کی تفریق کے مخالف نہیں ہیں لیکن اگر مجموعی طور پر اس کو باقی رہنے دیا جائے تب بھی ہر ذات کے اندر مزید بکثرت تقسیمیں بالکل مہمل ہیں۔ چنانچہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کی ایک رپورٹ سے معلوم ہوتا ہے کہ شہر سورت میں دو سو سات ذاتیں ہیں جن میں سے ہر ایک دوسری سے اپنی خصوصیات کی وجہ سے مختلف ہے۔ اس کے علاوہ اب ذات پات کا فرق محض تصوری ہو کر رہ گیا ہے کیونکہ حکومت انگریزی کے قیام کے بعد سے برہمن، چھتری، ویش اور شدر اپنے موروثی پیشوں کے پابند نہیں ہے بلکہ اب ایسے پیشوں کو اختیار کر چکے ہیں جو ان کے آباواجداد کے پیشوں سے بہت مختلف ہیں۔ اس لحاظ سے میں انہیں قابل الزام نہیں سمجھتا بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ پکے مشرقی یورپ کی اچھی تجویزوں کو ہمیشہ اختیار نہیں کرتے۔ امیر کابل نے یورپ کی اکثر دولہ کی پیروی میں فوجی خدمت لازمی قرار دی تھی لیکن یہ حکم اس قدر غیر مقبول ثابت ہوا کہ مجبوراً اس کو اٹھالینا پڑا۔ انگلستان میں ابھی تک اس کا رواج ہے اور فرانس میں ایک عرصے تک رہ چکا ہے چنانچہ کوئی شخص فرانسیسی افواج کو فتوحات کی حد تک ملامت نہیں کرسکتا۔

بابو پرتاب چندر کی بمبئی میں موجودگی روشن خیال ہندوؤں کی نظر میں بہت اہمیت رکھتی ہے کیونکہ یہ ان میں خدا پرستی کی تبلیغ کرر ہے ہیں۔ مذہب پر جو تقریریں وہ کررہے ہیں ان سے وہ قوت پھر بیدار ہورہی ہے جو پرہما سماج کی اصلاح کے بعد سے خوابیدہ ہو چکی تھی اور بغیر ان کی کوشش کے رفتہ رفتہ مفقود ہو جاتی۔ خدا پرستی کی سماج کی دوبارہ تنظیم عمل میں آئی ہے اور دسمبر سنہ ۱۸۷۳ء میں اس کا ایک اجلاس اس کے اصول وآئین مرتب کرنے کے لیے ہوا۔ سماج میں آزادی سے بحث کرنے کی اجازت ہے بشرطیکہ بحث سماج کے بنیادی اعتقادات کے خلاف نہ ہو۔ اعتقادات یہ ہیں خدا کے وجود اور روح کی بقا پر اعتماد، عبادت کی ضرورت نیکی اور بدی میں امتیاز اور آنے والی زندگی میں جزاوسزا، شبدھ پترکا کے نام سے سماج کا ایک رسالہ مرہٹی میں شائع ہوتا ہے۔

کئی نامی ہندو بت پرستی کے انسداد میں کوشاں ہیں۔ ان میں سے پنڈت دیانند سرسوتی کا شمار بہت پر جوش آدمیوں میں ہوتا ہے۔ بنارس میں بلکہ اصلاحی انجمن قائم کر کے وہ اپنے نام کے سلسلے میں کلکتہ گئے ہیں۔ جہاں اب وہ مستقبل طور پر مقیم ہیں اور اپنے خیالات کی تبلیغ نہ صرف ہندی اور بنگالی بلکہ انگریزی اور سنسکرت میں بھی کرتے ہیں۔

کلکتہ میں انہوں نے ایک بڑا جلسہ کیا تھا جس میں عیسائی، مسلمان، ہندو، برہمو بھی شریک تھے۔ اس جلسے کا مقصد یہ تھا کہ گندی تحریرات کو روکا جائے۔

خواتین بھی ان معاشرتی تحریکات میں حصہ لے رہی ہیں جو انھیں ان زنجیروں سے نجات دلانے والی ہیں جن میں وہ اب جکڑی ہوئی ہیں۔ بعض خواتین نے اس نقطہ نظر سے مضامین بھی لکھے ہیں اور ڈھاکہ کی ایک ہندو خاتون نے ایک نظم 'عورت اور چڑیا' کے نام سے لکھی ہے۔ جس میں اپنی قید کو چڑیا کے قفس سے تشبیہ دی ہے۔ اس نظم کا ریورنڈ ڈاکٹر ہرے مچل (Rev.Dr. Murray Mitehell) نے نظم میں ترجمہ کیا جو گزشتہ فروری کو شایع ہوا۔

پکے ہندو ان تحریکات استدلال کے شاکی ہیں جن کو ہم سماج والے پھیلا رہے ہیں۔ ان میں سے ایک اس وقت کے متعلق 'ہریش چندر میگزین' میں ایک مضمون میں لکھتا ہے۔

ہمارا مذہب جو دنیا کے تمام مذاہب سے برتر ہے اور جس کا ہمسر کوئی اور مذہب نہیں ان لوگوں کے نزدیک محض وہم پرستی ہے۔ انہوں نے مذہب کو جو معاشرت اور ان افراد کے درمیان جن پر وہ مبنی ہے 'واحد کڑی ہے' بالکل بدل دیا ہے۔ وہ نہ عیسائیت کے پیرو ہیں اور نہ اسلام کے پھر بھی وہ ہندومت سے متنفر ہیں اور چونکہ میرے خیال میں ہندومت اور تمام مذاہب کا جوہر کہلانے کا مستحق ہے، اس لیے وہ ان لوگوں کو جو ہندو نہیں ہیں بے دین نہیں قرار دیتا۔ ہندو مذہب یہ سکھاتا ہے کہ ایک سچا ہندو حقیقی معنوں میں 'عیسائی' ہے اگر چہ کہ وہ حضرت عیسیٰ کی ذات پر ایمان نہیں لاتا۔ یہی ایک مذہب ہے جو بتاتا ہے کہ حقیقی مذہب متقدمین میں رائج تھا اور نسل انسانی کے وجود میں اس کے ساتھ یہ سب پر روشن ہوا۔ ہم مشنریوں سے یہ پوچھتے ہیں کہ وہی یہ بتائیں کہ حضرت عیسیٰ کے پیش نظر ہندو تھے یا نہیں تھے بلکہ انہوں نے یہ کہا کہ 'بہت سے لوگ مشرق سے آئیں گے اور ابراہیم، اسحاق اور یعقوب کے ساتھ اپنی سلطنت میں داخل ہوں گے۔

بابو کیشب چندر متر (جو کیشب چندر سین سے مختلف آدمی ہیں) نے غازی پور میں اس مسئلے پر تقریر کی کہ انگریز ہندوستانیوں سے خلط ملط بڑھانے سے کیوں احتراز کرتے ہیں۔ اس امر کو وہ اس قدر اہمیت

دیتے ہیں کہ میل ملاپ یا اس کا فقدان ان کے نزدیک حاکم اور محکوم قوم کے مابین محبت یا نفرت کا باعث ہوسکتا ہے۔ انہوں نے دونوں اقوام کے مابین اتحاد کی خواہش ظاہر کی اور توقع ظاہر کی کہ یہ خواہش پوری ہو کر رہے گی۔

انہوں نے بیان کیا کہ ان دو اقوام کے درمیان جو اس قدر مختلف ہیں اور جن کے تمدن اس قدر مختلف ہیں۔ ربط ضبط بڑھانے کے لیے باہمی دلچسپی اور باہمی ہمدردی کی بڑی ضرورت ہے اور یہ وہ چیزیں ہے جو فی الوقت مفقود ہیں کیونکہ دونوں اقوام کے خصائل، خیالات اور معاشرتی دلچسپیاں مذہبی اصول کی وجہ سے ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ مثلاً یہ کہ ہندو مذہب، بدھ مذہب، اسلام اور عیسائیت باہم دگر متضاد ہیں۔ بابو صاحب کے خیال میں فطری مذہب محض یہ ہے کہ خدا کی سرپرستی میں ایک سچی برادری سب کے لیے قائم کی جائے۔ صرف یہی چیز ذات پات کو مٹای سکتی ہے اور امارت و مدارج کے فرق کو مفقود کرسکتی ہے۔ بابو صاحب کے خیال میں وہ وقت دور نہیں جب کہ یہ فطری مذہب تمام تعلیم یافتہ انسانوں کا مذہب ہوجائے گا اور حقیقت میں دنیا کی حکومت انہیں لوگوں کے ہاتھ میں ہے۔ صفحۂ ہستی پر لوگ اس طرح رہیں گے جیسے ایک بڑا سا گھرانا اور ہر جگہ امن اور صلح کل کی حکومت رہے گی، لیکن اس لیے کہ ہم ایک دوسرے سے محبت کریں ضروری ہے کہ ہم خدا سے اپنے تعلق کو پہچانیں اور آنے والی زندگی اور اس کی نعمتوں کا تصور کریں جو ہمارے نیک اعمال کی وجہ سے حاصل ہوں گی۔ ایک چیز جو استدلالیت، افادیت اور ثبوتیت کے خلاف کہی جاسکتی ہے کہ مذہب ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جس کے ذریعے روحانی برادری حاصل ہوسکتی ہے۔ کیا ان جدید نظریات کے حامی ہیں محسوس کراسکتے ہیں کہ ہماری ازواج میں ایک ابدی زندگی ہے کہ ہمیں چاہیے کہ دوسروں میں بھی جو دل و جان سے ہمارے سچے بھائی ہوں ہم اپنے آپ ہی کی جھلک دیکھیں۔

سکھ بھی ایک مذہبی تحریک میں حصہ لے رہے ہیں جو ہندوستان میں رونما ہو رہی ہے۔ سندھ کے سکھوں نے ایک سبھا بنائی ہے جو گورونانک کی تعلیم کی اشاعت میں سعی کرے گی اور ان کے کرامات پر جو انہوں نے اپنے ثبوت میں دکھلائے روشنی ڈالے گی۔

اس انجمن کے ممبروں نے جس کا نام بڑی خصوصیت سے برہمو دھرم رکھا گیا ہے، اس سال بڑے جوش سے ایرانیوں کی طرح ہندوستانیو نہ عہد نوروز پارسیوں کی طرح منائی۔ اس تقریب میں جو جلوس کلکتہ میں نکالا گیا اس میں تین جھنڈیاں تھیں جن کو ایک ہندو، ایک مسلمان اور ایک عیسائی اٹھائے ہوئے تھے، اس جشن کے سلسلے میں پندرہ سو آدمیوں کے روبرو بابو کیشب چندر نے ایک تقریر کی۔

جرنل آف دی نیشنل انڈین اسوسی ایشن (Journal of the National Indian Association) جو ماہ بماہ شایع ہورہا ہے۔ ایک دلچسپ تقریر کا ذکر کرتا ہے جو مسٹر الٹوڈس پری چارڈ (Mr. Iltudus Prichard) نے سوشل سائنس اسوسی ایشن (Social Sceience Association) کے ہال میں ۲۰ دسمبر سنہ ۱۸۷۲ء کو انجمن کے قیام (جو سنہ ۱۸۷۰ء میں قائم ہوئی) کی یادگار کے سالانہ جلسے میں ہندوستان میں تعلیم کے موضوع ہوئی۔ اس مشہور و معروف شخص نے پہلے تو National Association کے ارتقا کا ایک خاکہ کھینچا یہ انجمن ہندوستان میں معاشرتی ترقی کے لیے قائم کی گئی ہے۔ اس کے بعد مقرر نے سامعین سے اس مبحث کا ذکر کیا جس میں ایک فریق عام دیسی زبان کو ذریعہ تعلیم بتانا چاہتا ہے اور دوسرا فریق انگریزی کا حامی ہے۔ اس کا اپنا خیال یہ تھا کہ عوام الناس میں تعلیم کی ترویج کے لیے عام دیسی زبان زیادہ کارآمد ثابت ہوگی مگر اعلیٰ طبقوں میں تعلیم کے لیے انگریزی مناسب ہے۔ اس کے بعد انہوں نے اردو کا ذکر کیا اس زبان کی آفرینش وارتقا کی تاریخ دھرائی اور زور دیا کہ سائنس اور جدید فلسفے کی اشاعت و ترویج کی اس زبان میں خاص صلاحیت ہے کیونکہ بڑی سہولت سے یہ زبان سنسکرت اور عربی الفاظ کو جذب کرسکتی ہے جو فنی اصطلاحات کے کام آسکتے ہیں۔ اردو کی اس تعریف میں مشہور عالم ہندوستانی میجر آٹلی (Major Ottley) نے ان کی ہمنوائی کی۔

مسٹر پری چارڈ نے ہندوستانیوں کے لیے دیسی ادب کی فراہمی پر زور دیا۔ ایسا ادب جو بیک وقت صحیح الاثر ہو اور جو سستی قیمت پر خریدا جاسکے۔ انہوں نے بتایا کہ سنہ ۱۸۷۲ء میں تعلیم کی حد تک ہندوستان میں کیا کیا خاص باتیں پیش آئیں۔ بہت ہمدردی کے ساتھ انہوں نے اس تجویز کا ذکر کیا کہ مسلمانوں کے لیے ایک بڑا کالج قائم کیا جائے اور حکومت مدراس کے اس اقدام کی تعریف کی کہ انہوں نے سرکاری ملازمتوں میں مسلمانوں کو وہ جگہیں دیں جن سے وہ محروم تھے کیونکہ اس پریسیڈنسی میں اس وقت صرف انیس مسلمان عہدیدار تھے اور چار سوسترہ ہندو۔ انہوں نے یہ خواہش ظاہر کی کہ لندن میں ایک ایسا کالج قائم کیا جائے جس کا تعلق ہندوستانی جامعات سے ہو اور جہاں ہندوستانی اپنی تعلیم مکمل کرسکیں اور سول سروس میں شریک ہوسکیں اور شرکت کے لیے انہیں دقتوں کا سامنا نہ کرنا پڑے۔

مسٹر ہری چارڈ کی تقریر گویا اسوسی ایشن کے نظام العمل کی تشریح ہے۔ جو ہندوستانی اور انگریزی دونوں زبانوں میں علی گڑھ اخبار مورخہ ۱۳ جون سنہ ۱۸۷۳ء میں شایع ہوئی۔

۶ قرون وسطیٰ میں جب کہ کلیسا اس قدر امیر تھا اور پادری اس قدر کثیر تعداد میں موجود تھے، کلیسا نے

مشنری فرائض اپنے ذمے نہیں لیے۔ اس زمانے میں بجز ژاں دموں کارواں (Jean de Mont-Corvin) کے مشن کے جو چین گیا تھا کسی کا ذکر پڑھنے میں نہیں آتا۔ تین سو سال کے بعد لوگوں کی اس قابل قدر کام پر نظر پڑی اور چند سال کے عرصے میں اس نے غیر معمولی ترقی کی، نہ صرف رومن کیتھولک کلیسا نے اس کی طرف توجہ کی بلکہ روسی کلیسا، انگلیکن کلیسا اور پروٹسٹنٹ کلیساؤں نے بھی اس میں حصہ لیا۔ جہاں تک ہندوستان کا تعلق ہے انگریزی مشنری اس وقت تک نہیں بھیجے جاتے جب تک وہ اس ضلع کی زبان میں جہاں انہیں کام کرنا ہے ایک سخت امتحان میں کامیاب نہیں ہوتے۔ سنہ ۱۸۷۲ء میں چھ سو چھ مشنری تھے جو پانچ سو بائیس مقامات پر کام کر رہے تھے۔

ہندوستان میں سنہ ۱۸۷۲ء میں ایک ملین رومن کیتھولک عیسائیوں کے علاوہ دوسرے عیسائی فرقوں میں تین ارب اٹھارہ ہزار تین سو ترسٹھ دیسی عیسائی تھے۔

میرے پیش نظر سنہ ۱۸۷۲ء کے متعلق Punjab Book and Trut Society اور Punjab Anxiliary Bible Society کی سالانہ روداد یں ہیں۔ یہ پانچویں روداد ہے اور دونوں رونداد یں حسب سابق ریورنڈ رابرٹ کلارک (Rev. Bobert Clarke) نے مرتب کی ہیں۔ از راہ مہربانی انہوں نے مجھے ایک نسخہ بھیجا ہے اور اس کے (Lahore Divinity School) سے متعلق (Rev. T. Vulpy French) کا سالانہ مراسلہ (Annual Letter) ان رونداووں میں انہوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ میرے کام کے حلقے میں شامل ہے کیونکہ ان کا بڑا حصہ دیسی عیسائی ادب کے متعلق ہے جو دن دونی رات چوگنی ترقی کر رہا ہے۔ مشنری بھی جدید ادب کی ترقی میں خدمات انجام دے رہے ہیں اور مغربی خیالات سے اس کے اسلوب میں ترمیم کر رہے ہیں۔

ان دونوں انجمنوں کا مرکز لاہور ہے۔ یہیں مختلف انجمنوں کی شایع کردہ کتابوں اور رسالوں کا ذخیرہ ہے خصوصا ان اردو اور ہندی کتابوں کا جو انجمن برائے رسالہ جات الہ آباد اور مشن پریس لدھیانہ نے شائع کیے ہیں۔

ریورنڈ مسٹر کلارک کی رپورٹ کا سب سے دلچسپ حصہ وہ ہے جس میں مختلف مشنریوں اور تازہ عیسائی شدہ عیسیوں کی مراسلت ہے۔ موخر الذکر میں سب سے زیادہ قابل ذکر عماد الدین ہیں جو بہت سرگرمی سے اس پرجوش کوشش میں مصروف ہیں کہ اپنے قدیم ہم مذہبوں کو حقیقت کا راستہ دکھائیں۔

بہت لوگوں کا یہ خیال ہے کہ اس قسم کے مذہبی رسالہ جات جو دیسیوں میں تقسیم کیے جارہے ہیں ان

سے کوئی اثر نہیں ہو رہا ہے اور کوئی نتیجہ نہیں نکل رہا ہے لیکن جس رپورٹ کا میں ذکر رہا ہوں اس کے معائنے سے اس امر کے کئی ثبوت مل سکتے ہیں کہ واقعہ اس کے برعکس ہے۔

اردو کے عیسائی رسالہ جات میں جن کی تعداد پچانوے کے قریب ہے اور جن میں سے بعض لاطینی حروف میں ہیں 'تاریخ کلیسا' مرتبہ سر ولیم میور اور چندنی اور رسالہ جات جو حال میں شائع ہوئے ہیں زیادہ تر ان کتابوں کے نئے اڈیشن ہیں جو پہلے مشن کے کچیش چھاپہ خانوں سے شائع ہو چکی ہیں۔

امدادی انجمن برائے اشاعت کتب مقدس پنجاب کی پانچویں رپورٹ میں سوائے اس کے کوئی خاص بات قابل ذکر نہیں کہ عہد نامہ جدید اور انجیل کے مختلف حصوں کی طلب اور اشاعت بہت بڑھ گئی ہے اور انہیں اردو، ہندی اور پنجابی میں شائع کیا جا رہا ہے۔ اس رپورٹ کی بنیاد جس خاص مقولہ پڑھے وہ مجھے بہت پسند ہے۔

''انسان کا گوشت گھانس کی طرح ہے اور اس کی خوبیاں ایسی جیسے کھیتوں کے پھول۔ گھانس سوکھ جاتی ہے، پھول مرجھا جاتے ہیں لیکن ہمارے خدا کا لفظ ہمیشہ باقی رہتا ہے۔''

راجپوتانے کے مشن کی گزشتہ سال کی رپورٹ کے بعد اب اس کا علم ہوتا ہے کہ وہاں تیرہ مشنری ہیں جن میں سے تین طب کے ماہر ہیں۔ وہاں انہوں نے بہتر مدارس کھولے ہیں جن میں بارہ ہزار بیالیس لڑکے اور لڑکیاں پڑھ رہی ہیں اور اڑتیس آدمی اب تک عیسائی بن چکے ہیں۔

رومن کیتھولک فرقے کا ایک خوبصورت کلیسا آگرے میں جو اکبر اعظم کا پایہ تخت رہ چکا ہے پہلے ہی سے موجود ہے اب حال ہی میں ایک اور خوبصورت سا کلیسا جبل پور میں بنایا گیا ہے۔ جس میں عورتوں کے لئے بھی ایک حصہ بنایا گیا ہے۔

ہمیں چاہے کہ ان ایک مشنریوں کی ہمت بڑھیں اور ان سے نہیں..... معزز کردہ جو وہاں جہاں خدا کی شوکت اور دنیا کی نجات تمہیں آنے کی دعوت دے رہی ہے۔''.......... ''تمام مخلوق میں اعلان کر دو کہ موموں کے دیوتا خراب حاصل کئے ہیں۔

خود جو اپنے فرائض پر آمادہ کرنے کے لئے مشنریوں کو چاہے کہ اسقف ہیبر (Heber) کے مقدس بھجن کے یہ الفاظ اپنے آپ سے دھرا کر کہیں:

''ہم وہ ہیں کہ ہماری روحیں، بندی کی عقل و فراست سے روشن ہو چلی ہیں۔ بھلا کیا ہم تاریکی میں گرفتار آدمیوں کو زندگی کا چراغ دکھانے سے دریغ کر لیں۔

مشنریوں کے ایک جلسے میں جو الہ آباد میں ۲۴ نومبر سنہ ۱۸۷۲ء کو ہوا۔ بمبئی کے ریورنڈ جے۔ ولسن (Rev.J.Wilson) نے ایک یادداشت ہندوؤں میں تبلیغ کے طریقے پر پڑھی۔ ریورنڈ آر۔ سی۔ ماتھر (Rev. R.C. Mather) اور جگدیش نے بھی اسی موضوع پر روشنی ڈالی۔ ریورنڈ عمادالدین نے مسلمانوں میں تبلیغ کے طریقوں پر ایک تقریر کی اور ریورنڈ ڈاکٹر مرے مچل (Rev. Dr. Murray Mitehel) نے بھی اسی مبحث پر گفتگو کی اور خصوصیت سے مسلمانان بنگال کے مسئلے پر کرسچین ورنی کیولر سوسائٹی آف انڈیا (Christian Vernacular Society of India) قائم شدہ سنہ ۱۸۵۸ء کا پانچواں جلسہ گزشتہ مہینے پر جوش انگلیکن کاونٹ شافٹس بری (Shaftesbury) کی صدارت میں منعقد ہوا۔ ریورنڈ جے۔ ایچ ٹتھ کومب (Rev. J.H. Titheomb) نے اپنی رپورٹ میں ذکر کیا کہ سوسائٹی نے معلمین کی تین درسگاہیں قائم کی تھیں جن سے دوسو مدرس فارغ تحصیل ہو کر نکلے ہیں جو مختلف مدارس کے صدر ہوں گے۔ جن میں سات ہزار بچے پڑھ رہے ہیں اور سوسائٹی کی کوششوں سے ہندوستانی اور ہند کی دوسری زبانوں میں انجیل کے چار ملین نسخے تقسیم کیے جا چکے ہیں۔

اسقف اعظم یارک اور لارڈ لارنس (Lori Lawrence) کی تقریروں کے بعد ڈاکٹر مرے مچل نے جو حال ہی میں ہندوستان سے وارد ہوئے ہیں چشم دید شہادت کے طور پر یہ بیان کیا کہ اس سوسائٹی سے ہندوستان کو بہت فائدہ پہنچا ہے اور اس کے مدرسے انتہائی بہتر طور پر کام کر رہے ہیں لیکن انہوں نے یہ بھی کہا کہ سچ تو یہ ہے کہ روحانی ضروریات اس قدر زیادہ ہیں کہ ان کے مقابلے میں سوسائٹی کی تمام تر خدمات ایسی ہیں جیسے پانی کے ٹب میں ایک قطرہ۔

بہت سی مشنری خواتین بھی ہیں جو ڈاکٹری تعلیم حاصل کر رہی ہیں تا کہ اس طرح انہیں زنانے میں جانے کا موقعہ ملے اور بوقت واحد ازواج واجسام کا علاج کر سکیں۔ بمبئی میں اور خصوصیت سے شمالی ہند میں ان کی کامیابی مشاہدے میں آچکی ہے۔

اس سال (سنہ ۱۸۷۳ء) اسقف کلکتہ نے پنجاب کا سفر کیا۔ لاہور میں انہوں نے پینتیس ہندوستانیوں کو عیسائی کیا جن میں سے چار یوروپین تھے۔ اثنائے قیام میں سینٹ جین کے مذہبی کالج میں جس کے ناظم ریورنڈ ٹی۔ وی فرنچ (Rev. T. V. French) ہیں اور جہاں ہندوستانی اردو میں تعلیم دی جاتی ہے۔ اسقف نے طالب علموں کے سامنے نہایت روانی سے اسی زبان میں تقریر کی۔ امرتسر

میں بھی انہوں نے ہندوستانی ہی میں تقریر کی اور پانچ دیسیوں کو پادریوں کے عہدے پر فائز کیا۔ رانچی میں گول مشن کے مرکزی گرجا میں انہوں نے رسوم تقدیس انجام دیں اور ہندی میں تقریر کی جو یہاں عام طور پر رائج ہے۔ سات ہندوستانیوں کو پادریوں کے درجے پر مامور کیا اور دو سو باون آدمیوں کو عیسائی بنایا عشائے ربانی میں سات سو آدمی شریک تھے۔

عیسائیت کی سب سے زیادہ اشاعت چھوٹا ناگپور کے پہاڑی اضلاع اور علاقہ سنتھل کے ان پرانے اصل باشندوں میں ہوئی ہے جو وہ مسلمان ہیں اور نہ ہندو اور جن کے مذہبی اعتقادات بہت بھونڈے ہیں۔ حکومت کو مشنریوں کی حفاظت کرنی پڑی کیونکہ اس حصے کی آبادی نیم وحشی ہے۔

اپنے علاقے میں اسقف مدراس نے اپنے گزشتہ سفر ترونکور میں اٹھارہ سو آدمیوں کو عیسائی بنایا۔ لونا گام میں دو یوریپین دو تین ہندوستانیوں کو پادری مقرر کیا اور اس موقع پر دو سو چالیس آدمی ان کے ہاتھ پر عیسائی ہوئے۔

اسقف بمبئی نے گزشتہ جنوری و فروری میں سندھ کا دورہ کیا۔ کراچی میں انہوں نے ستانوے آدمیوں کو عیسائی بنایا۔ یہ سچ ہے کہ ان میں سے زیادہ تر انگریز سپاہی ہیں۔ بندیلکھنڈ میں انہوں نے ایک مشن قائم کی۔ نومبر میں وہ ناگپور میں کلکتہ اور مدراس کے اسقفوں سے ملنے والے ہیں تا کہ اپنے علاقوں کی از سر نو تقسیم کریں۔

کلیسائے سینٹ جین (مشرقی کلیسا) کی عشائے ربانی کے ملیالم ترجمے کو مرکزی اسقف Mar Athanasios نے تسلیم کر لیا ہے اور اب اس فرقے کے کلیساؤں میں بجائے اصل کے جو سریانی زبان میں ہیں اور جس کو ایمان لانے والے نہیں سمجھ سکتے، رائج کیا گیا ہے۔

میں بارہا اس کا ذکر کر چکا ہوں کہ بہ کثرت ہندو اپنا مذہب بدل کے مسلمان ہوتے جاتے ہیں اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اس طرح وہ حقیقت سے قریب تر ہو جاتے ہیں۔ مسلمان بادشاہوں کے عہد حکومت میں یہ تبدیلی مذہب بہت زیادہ رائج تھی لیکن فیروز شاہ جیسے نیک دل بادشاہ کے زمانے میں یہ تعداد بہت زیادہ بڑھ گئی۔

دیسی اخباروں سے اس قسم کی ایک اہم تبدیلی مذہب کی اطلاع ملتی ہے۔ راج گڑھ کے راجا نے اپنے مسلمان ہونے کا اعلان کر دیا ہے اور اپنا نام بدل کے نواب عبدالواسع خان بہادر رکھا ہے اور حکومت ہند نے بھی اس تبدیلی کو منظور کر لیا ہے اور یہی نہیں بلکہ ان کی رعایا نے بھی قانون محمدی کو تسلیم کر لیا ہے اور یہ

ریاست جو پہلے ہندو تھی اب مسلمان ہوگئی ہے۔

ایک اور ہندو مسلمان ہو کر اپنا نام محی الدین رکھا ہے اور بہت سے نومسلموں کی طرح ایک کتاب اپنے قدیم مذہب کی تردید میں لکھی ہے جس کا نام 'لذت الہند' ہے۔

اگرچہ ہندوؤں کے مقابلے میں بہت کم مسلمان عیسائی مذہب اختیار کرتے ہیں پھر بھی اس سلسلے میں کئی نامی مسلمانوں کے نام مل سکتے ہیں۔ وہ مسلمان جو اپنے نبی کی رسالت پر پورا ایمان رکھتے ہیں عیسائی مشنریوں کے حملوں کی تردید کرتے رہتے ہیں۔ دہلی میں الفت حسین نے اردو میں دو سو صفحے کی ایک کتاب 'جواب یا صواب' کے نام سے چھاپی ہے۔ جس میں عیسائیوں کے ان اعتراضات کا جواب دیا گیا ہے جو وہ اسلام پر کرتے ہیں۔ لاہور میں حافظ ولی اللہ نے امام الدین کی کتاب 'تحقیق الایمان' کے جواب میں ایک کتاب ''صیانت الاسلام وسوات الشیطان'' کے نام سے شایع کی ہے۔ وہیں 'پنجابی' کے اشاعت خانے سے ایک مذہبی مناظر کی ایک اور کتاب 'بطلان اصول مذہب عیسوی' کے نام سے شایع ہوئی ہے جو مولانا محمد رکن الدین کے فیضان کا نتیجہ ہے۔ مصنف کو اس کا دعویٰ ہے کہ عیسائی تصنیفات کے ذریعے ہی عیسائی مذہب کی تردید کی گئی ہے۔

لاہور ہی سے مشہور کامل علم مناظرہ مولوی سید محمد ابوالمنصور نے اسلام کے خلاف ایک تصنیف کی تردید شائع کی ہے جس کو لکھنو کے دو مشنریوں نے لکھا تھا جن میں سے ایک مسلمان رہ چکا تھا۔ 'پنجابی' نے اس کتاب پر ۱۴ جون اور ۲۶ جون کی اشاعتوں میں دو مضامین لکھے ہیں جن کا میں ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

کالعام عام در جواب ' آئینہ اسلام' مضمون نگار لکھتا ہے سمویل جونس اور رجب علی مشنریوں کی کتاب ' آئینہ اسلام' کی جو امریکن مشن پریس لکھنو سے شایع ہوئی ہے۔ تردید ہے، ان مشنریوں نے مسلمانوں میں دو سو پچاس فرقے کے ہیں اور لکھا ہے کہ شروع اسلام ہی سے یہ حال تھا اور ان کا دعویٰ ہے کہ عیسائی فرقوں کا یہ حال نہیں۔ مصنف نے ان اعتراضات کا جامع اور فیصلہ کن جواب دیا ہے۔ مشنریوں نے غلط طور پر بیان کرنے کی کوشش کی ہے کہ ان فرقوں میں سے آٹھ خدا کو نہیں مانتے، چودہ رسول کو نہیں مانتے اور اسی طرح سینتیس حلقہ اسلام سے بالکل خارج ہیں۔ مولوی صاحب نے جواب میں اپنے دلائل میں یہ ثابت کیا ہے کہ عیسائیوں میں اٹھاسی فرقے موجود ہیں جن میں سے آٹھ روح القدس کو نہیں مانتے، پچیس حضرت عیسیٰ کی الوہیت کے قائل نہیں، آٹھ (مسلمانوں کی طرح) حضرت عیسیٰ کے مصلوب ہونے کے قائل نہیں، سولہ عہد نامہ قدیم وجدید کے آسمانی کتاب ہونے پر ایمان نہیں رکھتے اور باقی پینسٹھ فرقے ایک

دوسرے سے اختلاف رکھتے ہیں۔ مصنف نے ان کتابوں کے حوالے دیے ہیں جن کے مستند ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ مصنف نے جو محنت برداشت کی ہے اس کی تحسین ہمارا فرض ہے کیوں کہ اس کتاب کے لیے انہوں نے مختلف زبانوں کی کتابوں سے حوالے جمع کیے ہیں۔ برخلاف اس کے' آئینہ اسلام' میں جن کتابوں کے حوالے دیے گئے ہیں صفحات وسطور کی تشریح نہیں کی گئی ہے لیکن ابوالمنصور کی تصنیف میں صفحات، سطور اور جس کتاب کا حوالہ دیا گیا ہے اس کی اشاعت کے سال اور مقام کی بھی تشریح کی ہے جس سے اس تصنیف کی وقعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ہمارے خیال میں اس کتاب کو پڑھنے کے بعد مشنری پھر جواب دینے کی جرأت نہ کر سکیں گے اور ہمیں توقع ہے کہ اس کے بعد وہ مناظرے سے دست بردار ہو جائیں گے۔

بنگلور میں مسلمانوں کی ایک انجمن 'انجمن اسلامیہ' خاص اس مقصد کے لیے قائم کی گئی ہے کہ نہ صرف مسلمانوں کو عیسائی کے پروپیگنڈے سے بچائے بلکہ عیسائیوں کو بھی مذہب اسلام کی حقیقت سے آگاہ کرے جس کی ان کے لیے بہت سخت ضرورت ہے۔ سوسائٹی کا پہلا اجلاس ۲۲ مئی کو ہوا۔ ہندوستانی اخبار' قسم الاخبار' کے اڈیٹر صاحب کے ساتھ منشی محمد قاسم صاحب بانی انجمن کو معتمد نامزد کیا گیا اور اس کے صدر مشہور واعظ مولوی عبدالحی صاحب قرار دیئے گئے۔

ایک اور واعظ قاضی مولوی حاجی محمد سراج صاحب نے جو شہرت میں ان سے کسی طرح کم نہیں، بمبئی میں مذہب اسلام پر اس خوبی سے وعظ کیا کہ تین یورپین مسلمان ہو گئے اور انہوں نے اپنے لئے مذہب کے اعتبار سے اپنے نام بدل دیے۔ ایک اور بڑے انگریز یعنی سرسہ ضلع بریلی کے ڈپٹی کمشنر کے مسلمان ہونے کی بھی اطلاع ملتی ہے مگر ان کی حد تک یہ صحیح ہے کہ اس تبدیلی مذہب یا زیادہ بہتر الفاظ میں اس ارتداد کی تہ میں ایک جگہ شادی کرنے کا مقصد کام کر رہا تھا۔

☆☆☆

مالک نے کہا میں تجھے سکون دوں گا۔ تو نے میرے کرم کو حاصل کر لیا۔ میں تجھے تیرے نام سے پہچانتا ہوں اور میں تجھے ہر چیز میں مسرت بخشوں گا۔ مجھے امید ہے کہ یہ سکون بخشنے والا وعدۂ خداوندی ان مرحوموں کے لیے پورا ہوگا جن کا میں ذکر کرنے والا ہوں۔

یکم جنوری سنہ ۱۸۷۳ء کو مشہور مشرق کاونٹ یوسیب دسال (Euseb de Salles) کا جو کہ جنرل کاونٹ دسال کے عزیز تھے چھہتر سال کی عمر میں اپنے وطن مون پیلیسے (Mont Pellier) میں

انتقال ہو گیا۔ موصوف کئی سال سے بڑی مشقت سے السنہ جدید مشرقیہ کے اسکول میں میرے ہندوستانی درسوں میں شریک رہتے تھے۔ سنہ ۱۸۲۸ء میں وہ اس مدرسے کے چند اول ترین طالبان علم میں سے تھے۔ ان کے ساتھ بیرن کارویل د سال مارٹن د توستیس دو مانو آر (Carnel de Saint Martin de Toustain du Manoir) بھی شامل تھے۔ ہندوستانی کے درسوں سے انہیں بہت زیادہ دلچسپی تھی کیونکہ انہوں نے ہندوستانی نسل کی ایک بہت قابل خاتون جن کی مادری زبان ہندوستانی تھی یعنی سارا کریتدن (Sarah Cretenden) سے جو کاونٹ ایوان دلا تراں بلے Even de la Tremblaye کی بیوہ تھیں، شادی کی تھی۔ یہ شریف خاتون چالیس سال یوسیب دسال کے نکاح میں رہیں اور وفاداری سے ان کی تمام سیاحتوں میں ان کا ساتھ دیا۔ ان کے شوہر کے انتقال کے کچھ عرصہ پہلے ان کا بھی انتقال ہوا اور اسی کا صدمہ ایک بڑی حد تک ان کے شوہر کی موت کا باعث ہوا۔

یوسیب دسال نے میرے ساتھ دیلوستر دساسی (Sylvestre de Saey) اور کاسین دپرسے وال (Caussin de Pereeval) سے عربی سیکھی تھی چنانچہ وہ الجزائر کو فتح کرنے والی فوج کے پہلے مترجم مقرر ہوئے اور اس کے بعد مارسیلی (Marseille) میں داں کا برے ناوئی (Don Gabriel Taouil) کی جگہ عربی کے پروفیسر مقرر ہوئے جہاں تیس سال کے عرصے میں ان کے شاگردوں کی تعداد بہت کثیر تھی۔ محض الجزائر میں حسن خدمت کے صلے میں یہ جگہ انہیں دی گئی اور انہیں مشہور مصری سکاکینی پر ترجیح دی گئی جنہوں نے داں کمرے کی جگہ کام کرنا شروع کر دیا تھا۔ مگر اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شخص کوئی جگہ پانے والا ہوتا ہے اور وہ اسے نہیں ملتی۔

یوسیب دسال ہر فن میں کامل تھے۔ انہوں نے کئی کتابیں علوم مشرقیہ، فلسفے اور طب پر لکھی ہیں اور اپنے ناول لکھے جن میں سے اکثر بہت کامیاب ہوئے۔ ان کے سفر نامہ ہائے مشرق نہ صرف غایت درجہ دلچسپ بلکہ سبق آموز ہیں۔ اپنی 'تاریخ عام نسل ہائے انسانی' (Histoire Generale des raees Humaines) میں انہوں نے اپنی سیاحتوں میں اپنی ذاتی معلومات کی بنیاد پر انجیل مقدس کے اس بیان کی تائید کی ہے کہ نسل انسانی کی بنیاد ایک ہی ہے۔ وہ شاعر بھی تھے۔ چنانچہ ان کے دوست مسٹر بیرن گلستان دفلوت (Gaston de flotte) نے جو ان کی خداداد قابلیت کے معترف ہیں اور خود بھی بہت اچھے شاعر ہیں اور ان کی مجموعہ اضداد طبیعت سے محبت رکھتے تھے، گزت دومی دی

(Gazette du Midi) میں ایک مضمون لکھا ہے جو خیالات اور تحریر کے لحاظ سے بہت اچھا ہے۔

ہنری کرٹس (Henri Kurtz) جو مشہور مستشرق تھے۔ ۲۵ فروری کو فوت ہوئے۔ یہ بھی میرے درسوں میں شریک رہ چکے ہیں مگر آخری زمانے میں یعنی سنہ ۱۸۵۴ء تا سنہ ۱۸۵۵ء اس کے بعد بھی ہندوستانی کی تحصیل سے انہیں دلچسپی رہی اور ان کے پیرس چھوڑنے کے کئی سال بعد تک مجھ سے ان سے خط وکتابت رہی۔ بویریا میں اپنے آزاد خیالات کی وجہ سے انہیں جن مصائب کا شکار ہونا پڑا اور سوئٹزرلینڈ میں وہاں کی نام نہاد کلیسائی جماعت سے ان کی جو مخالفت ہوئی ان سے یورپ کی پبلک ان کی تصنیفات اور بحیثیت پروفیسر ان کے کام کے مقابلے میں زیادہ واقف ہے۔ وہ ضلع آرگوری (Argovie) کے اسکول کے پروفیسر اور شہر آراؤ (Aaraw) کے کتب خانے کے مہتمم تھے اور اسی شہر میں ان کا انتقال ہوا۔

۱۴ اپریل کو بمقام پیرس کپتان ہنری بلاس لینچ (Henri Blosse Lynch) کا انتقال ہوا۔ تقریباً بیس سال سے وہ پیرس ہی میں مقیم تھے اور یہیں ان کے قابل فرزند کا انتقال ہوا۔ کپتان صاحب انگریزی بحری فوج میں کماندار تھے۔ ہندوستانی السنہ اور فارسی عربی میں اچھی قابلیت رکھتے تھے۔ یہ سب زبانیں انہوں نے کلکتہ میں سیکھی تھیں اور ان میں بے تکلفی سے بات چیت کر سکتے تھے۔ ایشیا کے بیش تر شہروں کا دورہ کرنے کی وجہ سے انہیں یہ خصوصیت حاصل ہوگئی تھی کہ بہت اہم امور میں وہ حکومت انگریزی کی طرح سے ترجمے اور تقسیم کے لیے مقرر کیے جاتے تھے۔ بہت سی اہم مہمات خلیج فارس، سندھ، شام، برما (جہاں وہ فتح رنگون سنہ ۱۸۵۱ء میں شریک تھے) اور پیرس میں ان کے سپرد کی گئی تھیں۔ پیرس میں ایرانی سفیر سے وہ صلح کی سلسلہ جنبانی کر رہے تھے جس نے بالآخر ۴ مارچ سنہ ۱۸۵۷ء کے معاہدے کی شکل اختیار کی۔

وہ قابل تھے اور خودستائی سے پرہیز کرتے تھے۔ میرے ہندوستانی درسوں میں ان سے بہت مدد پہنچی۔ یہ شخص جو ہر ایک کو اپنا ممنون بنالیتا، اپنے تمام ملنے والوں کا ممدوح تھا، اس کا انتقال میرے ایک بہترین برطانوی دوست کے ضایع ہوجانے کے مترادف ہے۔

پیرس ہی میں اسی سال کی غیر معمولی عمر میں یکم مئی کو میرے بہت ہی پرانے درس لینے والوں میں سے ایک آکستان کرسٹوف لامار یکو (Augustin Christophye Lamare- Picquot) کا انتقال ہوگیا جو بڑے انتھک سیاح اور مشہور ماہر حیوانیات اور نباتات تھے۔ میرے ساتھ وہ اکثر ان ہندوستانیوں سے ملنے جاتے تھے جو پیرس سے گزرتے تھے تاکہ انہیں ہندوستانی بولنے کا موقع ملے۔ ان

سے میرے مراسم دوستانہ اور محبت کے تھے۔

۱۸ اکتوبر کو لندن میں (بمقام الگزنڈوا ہوٹل، ہائیڈ پارک کارنر) مسٹر ڈبلیو۔ فاکس (W.Fox) کا انتقال ہو گیا جو نواب بنگال کے معتمد خاص تھے اور جن سے انہیں اس قدر محبت تھی کہ ان کے انتقال کے بعد وہ مع اپنے بیٹے اور اپنے درباریوں کے ان کے جنازے کے ساتھ گئے اور ان کا رنج والم دیکھنے سے صاف معلوم ہوتا تھا۔ میں پیرس میں جب نواب سے ملنے جاتا تھا تو مرحوم سے بھی ملاقات ہوتی تھی اور میں دیکھتا تھا کہ کس قدر روانی سے وہ ہندوستانی میں گفتگو کر سکتے ہیں۔ وہ بہت نیک دل اور با اخلاق آدمی تھے اور سب لوگ جو انہیں جانتے تھے ان کی وفات پر متاسف ہیں۔

ہم اس پر حسرت فہرست کو ایک انگریزی بھجن کے ان الفاظ پر ختم کرتے ہیں جو یوحنا کے ایک مشہور حصے سے ماخوذ ہیں۔

(حقیقی) مسرت ان مرحوموں کو حاصل ہے جو اپنے خدا کی ہستی میں بڑے لطف سے فنا ہو گئے ہیں۔ اب وہ تمام مشقتوں سے آزاد ہیں اور حفاظت سے خدا کی نگہبانی میں آرام کر رہے ہیں۔ روح القدس نے انہیں خوش نصیب اور ہمیشہ کے لیے خوش نصیب قرار دیا ہے۔

☆☆☆

عزیز احمد بحیثیت ڈرامہ نگار

میر مجاہد علی

ہندوستان میں ڈرامہ کی روایت گو دو ہزار برس پرانی ہے لیکن اردو میں ڈرامہ جس شکل میں اس وقت ہمارے سامنے ہے اس کے ابتدائی نقوش کا سراغ لگانے کی طرف توجہ دی جائے تو بات سو برس سے آگے نہیں بڑھتی۔ ہمارے ڈرامہ میں اس وقت جو کچھ بھی نظر آتا ہے دو سو برس میں نکھر اور سنور کر ہم تک پہنچا ہے۔سو برس پہلے اس کی جو شکل تھی اس کا پہلا نقش ''امانت'' کی ''اندر سبھا'' یا ''واجد علی شاہ'' کے وہ ''۳۶ رہس'' ہیں جن ذکر ''واجد علی شاہ'' نے اپنی تصنیف میں کیا ہے لیکن اردو ڈرامہ کی ابتداء اور اتقاء پر یہ رہس کوئی اثر نہیں ڈالتے ،اس بات سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ اردو ڈراموں پر ''اندر سبھا'' کا رنگ صاف دکھائی دیتا ہے۔

''رام لیلا'' اور ''کرشن لیلا'' کو اسٹیج پر پیش کرنے کا سلسلہ یو پی کے مختلف اضلاع میں ہوا تھا۔اردو کا پہلا ناٹک ۱۸۵۳ء میں شائع ہوا تھا اور ہندوستان میں بے حد مقبول بھی ہوا۔''احسن لکھنوی'' نے ''شیکسپئر'' کے ڈراموں کا ترجمہ کر کے اردو داں طبقے کے لئے بڑا کام کیا اور انہیں اسٹیج پر پیش کیا۔ان کے بعد ''بیتاب بریلوی'' دوسرے ڈرامہ نگار ہیں جنہوں نے ''گورکھ دھندا'' ڈرامہ ،مزاحیہ انداز میں پیش کیا اور ان کے بعد ''آغا حشر کاشمیری'' نے اردو ڈرامہ کو ایک نیا رجحان ایک نیا انداز عطا کیا ہے۔

عزیز احمد نے اپنے طالب علمی کے دور میں ڈرامے لکھے۔

''کالج کے دن'' اس عنوان سے عزیز احمد نے ڈرامہ لکھا تھا جو حیدر آباد میں بے حد مقبول ہوا، یہ ڈرامہ ۱۹۳۱ء کا ہے جو عثمانیہ یونیورسٹی کے اسٹیج پر ہوا تھا۔ڈرامہ کے ہدایت کار کا کہنا ہے کہ اس ڈرامہ

کو دیکھنے کے لئے ولی عہد "بہادر نواب اعظم جاہ" تشریف لائے تھے۔ اس طرح سے یہ ایک طالبانہ کوشش تھی جو حیدرآباد میں بیحد مقبول ہوئی اور اس ڈرامے کے بعد سے عزیز احمد حیدرآباد کے ادبی دنیا میں بے حد مقبول بھی ہوئے تھے۔

ڈرامہ "کالج کے دن"

یہ ڈرامہ محی الدین قادری زور اور ڈاکٹر سعادت علی خان (پروفیسر شعبہ قانون کی نگرانی میں اسٹیج ہوا) ہدایات سید محمد اکبر قاقانی کی تھی اس ڈرامے میں مخدوم محی الدین، جمیل احمد، شکور بیگ، رفعت اشرف اور ظفر الحسن نے مختلف کردار کئے تھے۔ عزیز احمد نے کالج کے دن یہ ڈرامہ کالج کے شب و روز طلبہ کی شرارتیں لڑائی جھگڑے اور چھپی عشق بازی کو سامنے رکھ کر لکھا ہے۔ اس ڈرامہ میں خواتین کا کردار بھی ہے۔ اس دور میں عثمانیہ میں خواتین اسٹیج پر کردار نبھانے کی پوزیشن میں نہیں تھیں اس لئے لڑکیوں کا کردار بھی لڑکوں نے ہی ادا کیا۔ ڈرامے کے تین منظر ہیں، پہلے منظر میں کلاس روم کا منظر ہے جہاں پروفیسر، طلباء کو غالب کی شاعری سمجھا رہا ہے اور غالب کا ایک شعر کا مطلب طلباء سے پوچھا جارہا ہے۔ طلباء اپنے اپنے انداز سے شعر کا مطلب بیان کر رہے ہیں اس سے ڈرامہ میں دلچسپ ماحول پیدا ہو جاتا ہے۔ ابراہیم ایک دیہاتی طالب علم ہے عزیز احمد نے اس کردار کے ذریعہ دکنی زبان کو بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔ اس خوشگوار ماحول میں ایک طالبہ کلاس روم میں داخل ہوتی ہے اس کا نام "ارودا" ہے اس کے کلاس میں آجانے سے لڑکوں کی پوری توجہ اس کی طرف ہو جاتی ہے۔ کلاس ختم ہوتی ہے اور طلباء کا ہجوم کلاس کے باہر نکلتا ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی ٹولیوں میں کھڑے ہیں۔ دیہاتی طالب علم کا داخلہ ہوتا ہے اور ڈرامہ کا دلچسپ ماحول اس کی حرکتوں اور دکنی زبان سے جاندار ہو جاتا ہے۔

"اجی حضرت! وہ کتاب آپ دیتاؤں بول کے بولے تھے نا۔۔ وہیچ کتاب لینے کو آیا میں۔۔۔"

حیدرآباد میں عام طور پر اورنگ آباد کے لوگوں کو گاؤں کا سمجھا جاتا ہے ابھی تک جو لوگ اورنگ آباد سے حیدرآباد جاتے ہیں حیدرآبادی انہیں گاؤں کا کہہ کر مخاطب ہوتے ہیں۔ عزیز احمد نے اس ذہنیت کو بڑی خوبصورتی سے ڈرامہ میں اجاگر کیا ہے۔

صالح:۔ "آپ ابراہیم صاحب ہیں لاتور کے رہنے والے ہیں اسی سال فرسٹ ایئر میں آکر شریک ہوئے ہیں۔"

ابراہیم:۔ "جی ہاؤ حضت میرا نام ابراہیم ہیچ ہے۔"

''بہوت بہوت شکریہ زناب آپ کا پن و کتاب زرا زلدی دے دیئے تو ٹھیک ہوں گا دیکھو۔ کیونکہ میرے کو اور ایک جائے جانا ہے۔'' طلباء شرارت کرتے ہیں اور لڑکی کے نام ایک پیار بھرا خط لکھ کر لڑکی کے پتے پر روانہ کردیتے ہیں وہ طالبہ پرنسپل کو وہ خط حوالے کردیتی ہے۔ ڈرامہ ایک بار پھر سنجیدہ ماحول سے گذرتا ہے پرنسپل صاحب اپنے ساتھی اساتذہ سے اس تعلق سے بات کرتے ہیں اور کالج کا ڈسپلن خراب نہ ہو اس لئے خاطی کو پکڑنے اور سزا دینے کا طے ہوجاتا ہے اس درمیان ابراہیم شملہ باندھے کوٹ پہنے اسٹیج پر آتا ہے اس کے ساتھ ایک اور طالب علم بھی ہے۔ حاضرین ہنسی سے بیتاب ہوجاتے ہیں۔

ابراہیم:۔ آج میٹنگ ہے ناکتیں۔ وہ چھوکری ہے نیں۔ سال چہارم میں ''آرودا'' بولتیں۔ میں نے سنا' اس کو کوئی عاشقی کا خط لکھا۔ اُنیں پرنسپل صاحب سے شکایت کردی دیکھو۔ اس ڈرامہ کا اختتام بھی بڑا خوشگوار ہوتا ہے۔ طلباء کی مدد سے دونوں کی شادی طے ہوجاتی ہے اور اس طرح محبت نامہ شادی میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ ڈرامہ میں جملہ پندرہ کردار ہیں۔ چپراسی اور پرنسپل' دیہاتی لڑکے کی دکنی زبان کی وجہ سے ڈرامے کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

''تعطیل'' یہ ایک اور ڈرامہ ہے، عزیز احمد نے طالب علمی کے دور میں اسے لکھا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ عزیز احمد خود ہی اس ڈرامے کے کردار ہیں۔ اسکول سے چھٹی ہو اور دوسرے دن بھی اسکول بند ہو تو دوست احباب کی عید ہوجاتی ہے سب لوگ جمع ہوں تو پھر کیا کہنا۔ ہنسی مذاق' گپ بازی' گلے شکوے' فرضی یکطرفہ عشق کے قصے اور دنیا بھر کی باتیں اور ایسے میں کوئی شاعر دوست وارد ہوجائے تو محفل میں جان آجاتی ہے، لیکن ملازم کی جان نکل جاتی ہے۔ ہر کوئی پکارتا ہے ملازم اس چھٹی سے بیحد پریشان ہوتے ہیں اور خاص کر کے ہوسٹل کے ملازم.....وہ دن رات دعا کرتے ہیں یا اللہ جمعہ کو بھی کالج ہوا کرے۔ (عثمانیہ میں جمعہ کو چھٹی ہوتی تھی) دکھنی الفاظ کی مٹھاس اس ڈرامہ میں بھی جا بجا نظر آتی ہے۔ عزیز احمد کا تحریر کردہ ڈرامہ 'مستقبل' جیسے عزیز احمد نے ۱۹۳۴ء میں لکھا تھا ۱۹۳۴ء میں ہی اسے بزم تمثیل حیدرآباد دکن نے اسٹیج کیا تھا اس کی ہدایت بھی سید محمد اکبر وفا قانی نے کی تھی۔ اس طرح دو اور ڈرامے ''آنسو'' اور ''مرمر اور خون'' حاصل نہ ہوسکے۔

غالب کا حشر: اس ڈرامے کا ذکر جناب عبدالقادر سروری نے شاہکار افسانے ''فرانسی افسانے'' کے پیش لفظ میں کیا ہے یہ ڈرامہ بھی حاصل نہ ہوسکا۔

☆☆☆

تعطیل

ایک ایکٹ کا فارس

عزیز احمد

(منظر: ناصر کے مکان کا ایک کمرہ، بیچ میں ایک میز، میز پر چند کتابیں،
آس پاس کچھ کرسیاں اور ایک آرام کرسی)

ناصر: کوئی ہے؟

ملازم: (اندر سے) جی حضور!

ناصر: ادھر آؤ (ملازم آتا ہے) دیکھو اگر کوئی ملنے آئے تو کہہ دینا میں گھر پر نہیں ہوں۔ آیا سمجھ میں؟ کہیں یہ نہ کہہ دینا کہ خود میں نے کہا ہے کہ میں گھر میں نہیں ہوں۔۔۔ سمجھے یا نہیں؟

ملازم: جی آ گیا سمجھ میں

ناصر: اچھا تو جاؤ (ملازم جانے کے لئے مڑتا ہے کہ اتنے میں ناصر کا دوست شہباز آتا ہے)

ملازم: (روکتے ہوئے) ایں ایں آپ ناحق آ رہے ہیں سرکار تشریف نہیں رکھتے۔

شہباز: احمق، نالائق، بیوقوف، کیا تیرا دماغ خراب ہو گیا ہے وہ کیا بیٹھے ہوئے ہیں۔

ملازم: انہوں نے خود مجھ سے کہا ہے کہ گھر پر نہیں ہیں اب وہ جھوٹے اور آپ سچے تو لعنت ہے آپ کے دوستوں پر۔ اگر آپ کو سرکار نظر آ رہے ہیں تو سمجھئے کہ اندھیری رات میں سورج دکھائی دے رہا ہے (جاتا ہے۔ ناصر ہنستا ہے)

شہباز: اجی کیا قہقہے لگا رہے ہو اس قدر بدتمیز اور بے سلیقہ نوکر تو کرہ ارض پر کہیں نظر نہیں آتے۔ قسم خدا

کی، آیا آپ کے قیال شریف میں ۔۔۔ اگر آپ خود تشریف نہیں رکھتے تو کیا یہ آپ کا بھوت ہے یا کہ پریت ہے۔

ناصر: اچھا اچھا بیٹھیئے میر صاحب آپ تو آتے ہی گرم ہو گئے۔ مزاج شریف؟

شہباز: قیریت سب قیریت۔ اور کوئی تازہ قبر

ناصر: اس اثناء میں تو کوئی شخص مرا نہیں۔ آپ کی قبر تعمیر کر رہے ہیں؟

شہباز: قبر نہیں بھائی خبر۔ میں یہ نہیں پوچھتا کہ کون مرا اور کسی قبر بنائی گئی۔ میرا مقصد یہ ہے کہ اخبار میں تازہ خبر کون سی تھی کوئی قاص بات؟

ناصر: کوئی خاص بات نہیں

شہباز: اس وقت آپ کیا پڑھ رہے تھے؟

ناصر: جی یونہی دیوان غالب کی ورق گردانی کر رہا تھا

شہباز: سبحان اللہ۔ کیا کہنا، کیا پاکیزہ کلام ہے یہ تو غالباً غالب ہی کا شعر ہے نہ؟ (گا کر)

وہ ائے اعمال روز وشب سے واقف ہے تو پھر پیش خالق ادعائے بے گناہی کیا کروں

(ناصر کے ایک دوست مرزا خرم علی بیگ اندر داخل ہوتے ہیں)

خرم: اجی آداب عرض ہے قبلہ اور مولوی شہباز صاحب بھی یہیں تشریف بگھار رہے ہیں۔

شہباز: آپ بھی طرح تمدن کی ترخی سے ناآشنا ہیں انگر کھا پہنکر خواہ مخواہ آنے کی کیا ضرورت تھی؟

ناصر: واقعی مرزا صاحب اس وقت آپ مرزا محبوب بیگ ستم ظریف معلوم ہو رہے ہیں (ناصر کے دو اور دوست داخل ہوتے ہیں اور کرسیوں پر بیٹھ جاتے ہیں)

خرم: آپ کا اسم شریف

ایک: جی مجھے حیدر کرار کہتے ہیں

خرم: اور آپ کا اسم شریف؟

دوسرا: جی مجھے صدر جرار کہتے ہیں

حیدر: جی صاحب سب کا نام تو آپ بوجھ چکے اپنا اسم شریف تو بتایئے۔

خرم: جی اس خاکسار کو پاک پروردگار کہتے ہیں

شہباز: ارے یہ بھی مذاخ ہے ۔۔۔ بھئی خدا کا تو خوف کرو (قراءت سے) لاحول ولا قوۃ الا باللہ۔

عوذ باللہ من الذالک

حیدر: شہباز کی طرف اشارہ کر کے اور آپ کی تعریف؟

خرم: جی آپ بھی ہفت عجائب عالم میں سے ایک ہیں۔

ناصر: دیکھ رہے ہیں میر صاحب یہ سب لوگ آپ کو بنانے کی کوشش کر رہے ہیں۔

خرم: جی میر صاحب کو تو خدا نے اپنے دست خاص سے بنایا ہے کسی انسان کی کیا بساط کہ آپ کو بنائے

ناصر صاحب اس وقت آپ کی زبان سے کفر کا کلمہ نکلا ہے تو یہ کیجئے چار رکعت نماز ادا کیجئے۔ صدقہ اتاریئے اور صدقے کی مٹھائی ہم سب کو کھلایئے۔ تب کہیں ہم اللہ میاں سے کہہ سن آپ کا قصور معاف کروائیں گے ورنہ یاد رکھئے کہ جہنم میں ۷۰ ہزار برس تک جلتے رہئے گا۔

ناصر: درست۔ لیکن آپ جہنم کے داروغہ کب سے بنے

خرم: جب سے آپ وہاں سے بھاگ کر آئے

شہباز: خدا کی شان۔ چودھویں صدی کا اندھیر ہے آپ لوگ مسلمان اور اسلامی چیزوں کا یوں مذاق نہ اڑائیں۔ لعنت ہو آپ کے حال قراب پر قسم خدا کی مسلمانان در گور و مسلمانی در کتاب۔

خرم: میر صاحب تعجب ہے کہ آپ اور ہم کو لامذہب سمجھیں۔ ذرا اپنے ڈھیلے سوٹ اور ٹیڑھی ٹائی پر نظر ڈالئے پھر میرے انگرکھے اور میری نورانی صورت کو دیکھئے۔ اگر آپ نے اب تک شیطان کو نہیں دیکھا ہے تو آئینہ منگوائے دیتا ہوں (آئینہ اٹھا کر دیتے ہوئے) اس میں جو صورت نظر آ رہی ہے وہ شیطان کا عکس ہے۔

شہباز: خوب۔ یعنی کہ میں شیطان ہوں، اگر میں شیطان ہوں تو لعنت ہو آپ پر۔ آپ لوگوں کے قریب پھٹکنا بھی کفر ہے۔ وقنار بنا عذاب النار

حیدر: وقنا ربنا عذاب النار کہئے۔ آپ قرآن کو بھی غلط پڑھیں گے تو غضب ہی ہو جائے گا۔

شہباز: تو میں بھی تو کہہ رہا ہوں کہ وخنار بنا عذاب النار

حیدر: پھر وہی وقنار بنا عذاب النار۔ اس سے تو بہتر ہے کہ تم بات ہی مت کرو۔

خرم: سب سے بہتر یہ ہے کہ وقنار بنا عذاب النار کے بجائے وقنار بنا میر شہباز کہا جائے۔

شہباز: خدا کے لئے آپ سب لوگ میرا پیچھا چھوڑیئے میں رقص کرنا چاہتا ہوں یعنی رخصت ہونا چاہتا ہوں۔

خرم: سبحان اللہ، ضرور ضرور ناچئے۔ آپ کی طلعت زیبا اور قد رعنا کیلئے رقص ہی بہت موزوں ہے

شہباز: خدا کسی شریف آدمی کو تم جیسے نا ماخول بد معاشوں سے محفوظ رکھے۔ آمین ثم آمین۔ مگر اب میں جاتا ہوں (اٹھتا ہے)

ناصر: ارے نہیں میر صاحب کہیں ایسا تم نہ کیجئے گا آپ کے بغیر محفل سونی ہو جائے گی۔ بیٹھئے بیٹھئے۔ ہاں کچھ تازہ کلام سنائیے۔

خرم: ہاں۔ ہاں میر صاحب۔ واہ کیا کہنے اور پوچھ پوچھ

حیدر: بیشک میر صاحب۔ تو زرا چھیڑ تو دے تشنۂ مضراب ہے ساز

شہباز: یہ آپ کی شفقت و محبت ہے ورنہ میں قاکسار کس خابل ہوں۔

خرم: یہ آپ کی خاکروبی ہے میر صاحب۔ ورنہ آپ شاعری کی الٹی گنگا بہانے میں جواب نہیں رکھتے

ناصر: پھر تم شرارت کر رہے ہو خرم۔ ذرا بیچارے کو کچھ سنانے دو۔ ہاں میر صاحب ہم سب ہمہ تن گوش ہیں لیکن ذرا لئے سے سنائیے گا۔

شہباز: خیر آپ لوگوں کا اصرار ہے تو فرماتا ہوں (شہباز جوتا اتارتا ہے)

خرم: خیر ہے میر صاحب۔ آپ بجائے زبان کے جوتے سے شاعری کرنے پر آمادہ ہیں؟

شہباز: پھر وہی مرغے کی ایک ٹانگ۔ خواہ مت خواہ دخل در معقولات (شہباز پائتابے اتارتا ہے اور پائتابے میں سے کاغذ کا ایک پرزہ نکال کر ظریفؔ کی یہ غزل سنانا شروع کرتا ہے)

قیالی ہجر میں فرضی مریضِ غم کا مر جانا　　یہ سب کیا ہے سلامت جھوٹ کے پل سے اتر جانا

دولتی سے سمند ناز کی غیروں کا مر جانا　　یہی تو ہے طویلے کی بلا بندر کے سر جانا

رخ روشن کی جھرّی حسن کا گویا ٹھٹر جانا　　خیامت ہے کسی معشوخ کا سن سے اتر جانا

بھگا تا دیکھ کر سرپٹ وہ ان کو اپنے نانخے کا　　میاں مجنوں کا چلانا کہ بی لیلی ادھر آنا

تم آنا رت جگے میں گلگلے کے مضموں لیکر　　ظریفؔ اچھا ہے اردو شاعری کا طاق بھر جانا

ناصر: واہ مولانا واہ۔ اس وقت طبیعت خوش ہو گئی اچھا صفدر صاحب آج بہت خاموش ہیں اتنی دیر سے اس طرح بیٹھے ہوئے ہیں گویا موجود ہی نہیں۔

خرم: میں تو سمجھ رہا تھا کہ آپ کی روح قفس عنصری سے پرواز کر چکی ہے۔

صفدر: جی نہیں، یونہی کچھ طبیعت ست تھی۔

ناصر: اچھا صفدر صاحب۔ اپنا کچھ کلام تو سنایئے۔ میر صاحب نے تو ظریف کی غزل اپنے نام سے سنائی۔ اب آپ اپنا نہیں تو غالب کا ہی کلام سنایئے۔ مدت سے آپ کو گاتے نہیں سنا، ظریف کی غزل کے بعد کوئی سنجیدہ غزل سننے ہی میں لطف آئے گا۔

خرم: ہاں بھئی دیکھ کیا رہے ہو۔ شیطان کا نام لے کر سناؤ (یہ کہہ کر خرم آرام کرسی پر جا کر بیٹھتا ہے لیکن کرسی اس کے بوجھ سے ٹوٹ جاتی ہے۔ گرتا ہے۔ قہقہ) دیکھئے یہ شیطان کا نام نہ لینے کا نتیجہ ہے (دوسری کرسی پر جا کر بیٹھتا ہے۔ صدر جیب سے کاغذ نکال کر سنجیدہ اور دلفریب آواز میں غزل سنانا شروع کرتا ہے)

ناصر: (غزل ختم ہونیکے بعد) واہ صفدر صاحب واہ یہ تو پوری غزل مرصع ہے اور ہر شعر تعریف سے مستثنٰی

صفدر: (مسکرا کر) آپ کا بہت بہت شکریہ (کاغذ رکھ کر پھر پہلے کی طرح خاموش بیٹھ جاتا ہے)

خرم: اچھا میر صاحب کچھ اور فرمایئے

شہباز: پھر آپ نے حماخت کے اخوال شروع کیے

ناصر: اچھا میر صاحب آپ کو کس شاعر کا کلام سب سے زیادہ پسند ہے

شہباز: ڈاکٹر اخبال کا اور وہ بھی خصوصیت سے پیام مشرخ

خرم: اور جناب ہم کو تو میر انیس کا کلام پسند ہے

حیدر: خوب۔ بڑا تعجب ہے میرا تو خیال تھا کہ آپ کو ''جانصاب'' یا ''چرکین حیدرآبادی'' کا کلام پسند ہوگا۔

خرم: یہ آپ کا حسن ظن ہے۔ مجھے تو صاحب میر انیس کا کلام سب سے زیادہ پسند ہے حالانکہ آپ کے سر کی قسم میں نے ان کا صرف ایک ہی شعر عمر بھر میں دیکھا اور اسی ایک شعر سے میں ان کی شاعری کا قائل ہوگیا۔ لطف یہ ہے کہ یہ شعر ان کے اوائل عمر کا ہے اسی سے میں سمجھ لیا کرتا ہوں کہ قیاس کن زگلستان من بہار برا۔

ناصر: بھئی معلوم تو ہو وہ کونسا شعر ہے

خرم: (انتہائی سنجیدگی سے) اردو ادب میں شاذ و نادر ہی اس پایے کے شعر نظر آتے ہیں

ناصر: بھئی سناؤ گے بھی یا باتیں ہی کرتے چلے جاؤ گے۔

خرم: اچھا سنئے

صد حیف زمانے سے سفر کر گئی بکری　　　آنکھیں تو کھلی رہ گئیں اور مر گئی بکری

(سب کے سب ہنسنے لگتے ہیں)

آئیں لوگ ہنس رہے ہیں۔ دیکھئے مکھی لات مارے گی تو سب دانت گر جائیں گے۔

شہباز: لاحول ولا قوۃ الا باللہ

ناصر: ارے کوئی ہے

ملازم: (اندر سے) جی سرکار آیا (آتا ہے)

ناصر: کھانا تیار ہے؟

ملازم: جی ہاں

ناصر: اچھا تو سب کا کھانا نکالکر چنو۔ ہم ابھی آتے ہیں (ملازم جاتا ہے) آج تعطیل بڑی اچھی گذری۔ کالج جانا ایک مصیبت معلوم ہوتا ہے اگر حاضری کی پخ نہ ہوتی تو میری حاضری صفر فیصد ہوتی۔

خرم: اس واسطے گنجے کو ناخن دئے جاتے۔

ناصر: اچھا میر صاحب جب تک کھانا گلے ایک آدھ پھڑکتی ہوی غزل سنائیے

خرم: ہاں ہاں میر صاحب بسم اللہ۔

شہباز: آپ لوگ اصرار کرتے ہیں تو خیر سنئے (ظریف کی یہ غزل گاتا ہے)

وحشت میں ہر اک نقشہ الٹا نظر آتا ہے　　مجنوں نظر آتی ہے لیلیٰ نظر آتا ہے

اے مرغ سحر کگڑوں کوں بول کہیں جلدی　　تو بھی شب فرقت میں گونگا نظر آتا ہے

ڈاڑھی کو تری زاہد سب دیکھ کے کہتے ہیں　　وہ قصر تقدس کا چھجا نظر آتا ہے

خرم: واہ میر صاحب واہ۔ آپ نے تو واللہ شاعری کی ٹانگ توڑ دی

شہباز: پھر آپ نے بنانا شروع کر دیا۔ چہ قوش چرا بنودی

ملازم: (آکر) کھانا تیار ہے۔

ناصر: چلئے (سوائے ملازم کے سب جاتے ہیں)

ملازم: اچھی دگی سوجھی ہے۔ ان چھوکروں کو سوائے باتیں بنانیکے کچھ نہیں آتا۔ جمعہ کے دن مجمع رہتا ہے مجھے سات آٹھ آدمیوں کا کھانا پڑتا ہے۔ خدا کرے کہ سال بھر میں صرف ایک جمعہ پڑا کرے یا نہیں تو خدا کرے کم از کم جمعہ کو بھی کالج ہوا کرے۔

☆☆☆

کالج کے دن

ڈرامہ

عزیز احمد

مجیب	کالج کا ایک طالب علم
صالح	مجیب کا ہم جماعت اور دوست
وحید	ان کا ہم جماعت اور دوست
وسیم	....
ظفر	ان کا ہم جماعت اور دوست
حسام الدین	....
سیموبل جیر فرے	کالج کا ایک طالب علم
ابراہیم	ایک دیہاتی طالب علم
شمس الدین	....
دو برس کے بعد	.... اور کئی طالب علم
پرنسپل	
ادریسی صاحب	پروفیسر اردو
حبیب احمد	مجیب کے والد
	چپراسی وغیرہ

آرورا (Aurora) کالج کی ایک معلمہ

لارا (Laura) اس کی ہم جماعت سہیلی

پہلا ایکٹ

کلاس کا ایک کمرہ نظر آ رہا ہے۔ نشستیں جمی ہوئی ہیں۔ ان کے آگے کچھ فاصلے پر طالبات کی نشستیں ہیں۔ اس کے بعد چبوترے پر کرسی اور میز ہے۔ کلاس بھر میں صرف ایک طالب علم نظر آ رہا ہے جو آڈی توریم کی قریب ترین نشستوں میں سے ایک پر بیٹھا ہوا ہے۔ اس کے چہرے س انتہائی سنجیدگی اور متانت کا اظہار ہو رہا ہے وہ آہستہ آہستہ کچھ پڑھ رہا ہے اس کا نام مجیب ہے۔ پردہ اٹھنے کے دس سکینڈ بعد ایک اور طالب علم داخل ہوتا ہے۔ جس کی صورت سے بے فکری اور دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے اس کا نام ظفر ہے۔

ظفر: اجی آداب عرض ہے قبلہ سب سے پہلے آپ ہی موجود۔ ہاتھ ملا کر کرسی کے زو پر بیٹھ جاتا ہے اور نشست پر کتابیں رکھدیتا ہے۔ مجیب کے چہرے پر یکساں تبسم رہتا ہے معلوم ہوتا ہے گھر سے وائرلیس پر تشریف لائے ہیں

(اس جملہ پر دونوں ہنستے ہیں)

مجیب: ۔ وائرلیس نہیں بھائی لاسلکی بے زرکی تار برقی کہو کے معلوم ہے کہ آپ انگریزی بہت جانتے ہیں) اس جملے کی بے لطفی پر وہ خود مسکراتا ہے اور ظفر بھی تقریباً ہنستا ہے)

ظفر: ۔ جناب کلاس تو آج کل گلزار ارم یا اندر کا اکھاڑا بنی ہوئی ہے۔ غالب نے اسی پر تو کہا ہے کہ یہ جنت نگاہ وہ فردوس گوش ہے۔

مجیب: ۔ واہ بھائی جنت نگاہ تو نظارہ ہے اور فردوس گوش کیا چیز ہے؟

ظفر: ۔ خوب جناب خوب۔ آپ کی آواز میں اور (سامنے کی نشستوں کی طرف اشارہ کر کے) اور ان کی آواز میں کوئی فرق ہے کہ نہیں؟

حسن بے پروا خریدار متاع جلوہ ہے آئینہ زانوے فکر اختراع جلوہ ہے

مجیب: ۔ (ہنستے ہوئے) واہ واہ کیا کہنا کیا دلیل پیش کی ہے۔ غالب نے اسی موقع کے لئے تو یہ شعر

لکھا تھا......

اتنے میں چار پانچ طالب علم داخل ہوتے ہیں۔ علیک سلیک اور ہاتھ ملانےکے بعد آپس میں باتیں کرنے لگتے ہیں اس کے بعد متواتر اور طالب علم داخل ہوتے جاتے ہیں اور گفتگو باہم ملی جلی ہوتی جاتی ہے۔ بیچ بیچ میں کچھ الفاظ صاف سنائی دیتے ہیں۔ نشستیں تقریباً بڑھ جاتی ہیں اس کے بعد گھنٹی کی آواز آتی ہے اور آواز کے ساتھ ہی پروفیسر صاحب داخل ہوتے ہیں۔ پروفیسر صاحب کے بعد ہی لڑکیاں داخل ہوکر سامنے کی نشستوں پر بیٹھ جاتی ہیں لڑکے پروفیسر کی آمد کے وقت اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور اسی اثناء میں ڈسکوں کی آوازوں کا ایک ملا جلا شور پیدا ہوکر غائب ہوجاتا ہے۔ فرض کر لیجئے کہ یہ پروفیسر صاحب ادریسی صاحب کے نام سے مشہور ہیں۔

پروفیسر۔ ایک کتاب کھول کر ورق گردانی کرتے ہوئے اس اثناء میں سب لڑکے اور لڑکیاں اپنی کتابوں میں سے ایک کتاب نکالتے ہیں] ہاں صاحب شروع کیجئے۔ آج غالب ہے نا۔

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

آپ صاحبین میں سے کوئی اس شعر کا مطلب بتائیگا شروع سے آخر تک ایک نظر ڈال کر اچھا آپ بتائے حسام الدین

حسام :۔[کچھ سوچتے ہوئے] شمار سبحہ یعنی تسبیح پڑھنا ہمارے مشکل محبوب کو پسند آیا......اور...... جناب دوسرے مصرع کا مطلب نہیں آیا۔

وسیم :۔(بہت آہستہ سے اُٹھکر نہایت آہستگی سے رک رک کر کہتا ہے میں...... میں

پروفیسر :۔ ہاں ہاں وسیم صاحب آپ ہی بتائے۔

وسیم :۔ جی صاحب...... بہت بہتر...... جی میں عرض کرنے والا تھا......

پروفیسر :۔ ہوں ہوں۔

وسیم :۔ جی...... جی...... جی...... جی...... کہ یہ شعر بہت سادہ اور عام فہم ہے......

ظفر :۔ خوب۔

وسیم :۔ جی صاحب غالب کا مطلب ہے کہ اس کا محبوب اس درجہ اپنے عاشقوں کو فریب دینے کے لئے ہمیشہ تسبیح پڑھا کرتا ہے اس کی ایک ہتھیلی میں جو تسبیح ہوتی ہے...... وہ گویا کہ سب کو دھوکہ دیتی ہے۔

[یہ مطلب سن کر کچھ لڑکے ہنستے ہیں مگر پروفیسر کی موجو کرتے ہوئے، اور کچھ لڑکے جھک کر غور سے

کتابوں کی طرف دیکھتے ہیں!

پروفیسر:۔ جناب میرے خیال میں خود غالب بھی اس شعر کا مطلب نہیں سمجھے

[اس پر کلاس کے کچھ اور لڑکے ہنستے ہیں]

(یہ دیکھ کر کہ لڑکوں میں سے کوئی اس شعر کا مطلب بتانیکے لئے تیار نہیں) اچھا سنئے یہ شعر یقیناً بہت زیادہ مشکل ہے۔ یہ غالب کے ابتدائی اشعار میں سے ہے۔ جب غالب کا دیوان شائع ہونے لگا تو اس میں غالب نے یہ ابتدائی سخت مشکل اور ادق کلام شامل نہیں کیا لیکن یہ شعر چونکہ بہت محنت اور جانفشانی سے لکھا گیا تھا۔ اس لئے اس کو کاٹنے پر غالب کا اٹھ کا۔

:۔ غالب کا پورا ابتدائی کلام نسخۂ حمیدیہ میں موجود ہے یا اس سے بھی زیادہ کلام دستیاب ہوسکا؟

:۔ ہاں نسخۂ حمیدیہ میں غالب کا جتنا کلام درج ہے اس کے علاوہ اور بھی غالب کا کچھ کلام ہے اکثر بالکل غیر مطبوعہ غزلیں جو کسی نہ کسی طرح دستیاب ہوگئیں۔ رسالوں میں آپ لوگوں کی نظروں سے گزری ہونگی......

جی صاحب (اٹھکر) میں دریافت کرسکتا ہوں کہ غالب نے یہ غزلیں اپنے مطبوعہ دیوان میں کیوں شریک نہیں کیں؟

:۔ اس وجہ سے کہ غالب کے زمانے کے لوگ ان کی مشکل گوئی سے عاجز تھے، اور ان پر طرح طرح سے حملے کرتے تھے چنانچہ ایک شعر بھی لکھا گیا جس میں غالب پر چوٹ کی گئی۔

سمجھے اور کلام میرزا سمجھے مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

غالب اپنے ہم عصروں کی تنگ نظری اور تنگ فہمی سے عاجز آ گئے تھے، انھوں نے اپنے اشعار میں جابجا اس کی طرف اشارہ کیا ہے مثلاً:۔

لیش کی تمنا نہ صلے کی پروا گر نہیں ہیں میرے اشعار میں معنی نہ سہی

اور اسکے علاوہ ایک قطعہ بھی تو ہے۔ آپ لوگوں میں سے کسی کو یاد ہے۔

حسام:۔

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سن سن کے جسے سخنور ان کامل

آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل

پروفیسر۔ ہاں اب اس شعر کا مطلب سن لیجئے۔

شمار سجہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صددل پسند آیا

اس شعر کا مطلب یہ ہے کہ تسبیح کا پڑھنا سجہ کے معنی ہیں تسبیح، فارسی لفظ ہے، جس کا مفہوم ہے وہ چیز جس پر سبحان اللہ پڑھا جائے۔ یعنی تسبیح ...... ہاں تو ہمارے بت مشکل پسند کو تسبیح خوانی مرغوب ہے...... آپ کو سمجھنے میں دقت ہو رہی ہے...... اچھا پہلے نثر کر لیجئے ...... بت مشکل پسند کو شما سجہ مرغوب آیا۔ یعنی ہمارے محبوب کو جو بہت دقت پسند واقع ہوا ہے، تسبیح خوانی بہت مرغوب ہے...... اس کی توجیہ شاعر دوسرے مصرع میں کرتا ہے کہ اس کے محبوب کے ہاتھ میں جو تسبیح ہے وہ گویا اس کے عاشقوں کے دل کا مجموعہ ہے...... دیکھو تسبیح میں سو دانے ہوتے ہیں۔ اور اسی طرح محبوب جو ایک ہاتھ میں سو دانے لئے ہوئے ہے! وہ سو دانے تسبیح کے دانے نہیں ہیں۔ بلکہ اس کے سو عاشقوں کے دل ہیں۔ اور مشکل پسند محبوب اس خیال سے مسرور ہے کہ میری ایک ہتھیلی میں سو دل ہیں...... اب غالباً آپ لوگ سمجھ گئے...... اچھا دیکھئے یہ مشکل پسند کی مناسبت شمار سجہ وہاں کس قدر لطف پیدا کر رہا ہے...... اور اس شعر کی فارسی بستوں میں نظر رکھیئے۔ سوائے ''آیا'' کے کوئی لفظ اردو نہیں اگر اس کو پورا کر دیا جائے۔

شمار سجہ مرغوب بت مشکل پسند آمد
تماشائے بیک کن بردن صددل پسند آمد

تو شعر بالکل فارسی ہو جاتا ہے آپ سب لوگ سمجھ گئے یا اور اچھی طرح سمجھاؤں۔

آرورا دروازے پر ایک لمحے کے لئے ٹھہر کر داخل ہوتی ہے۔ سب طالب علموں کی نظریں اس کی طرف اٹھ جاتی ہیں۔ پروفیسر صاحب پہلے لڑکی کی طرف پھر غور سے کلاس کی طرف دیکھتے ہیں۔ لڑکی سامنے کی صف میں لڑکیوں کے ساتھ بیٹھ جاتی ہے۔ مجیب بے چینی سے نشست پر پہلو بدلتا ہے اس کے چہرے کا رنگ متغیر ہوتا ہے اس کے پاس کے چند طالب علموں کی نظریں اس کی طرف اُٹھ جاتی ہیں۔ بالآخر بے محل سکوت کو جو تقریباً بیس سیکنڈ طاری رہتا ہے، پروفیسر کی آواز توڑتی ہے

پروفیسر:۔ ہاں اس کے بعد کا شعر۔

فیض بیدلی نو میدی جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عقدہ مشکل پسند آیا

یہ شعر باوجود مشکل ہونے کے کس قدر پر اثر ہے۔ میرے خیال میں اس کا شمار بہترین اشعار میں ہونا چاہئے۔ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کونسا شاعر شعر کے لئے نکلا ہے اور کونسا اس نے محض شعر کہنے کی خاطر کہا ہے اچھا مجیب صاحب اس کا مطلب بتائیے۔

[مجیب بے چینی سے حرکت کرتا ہے]

[رسمی اخلاق سے] جی نہیں کوئی خاص بات نہیں (کتاب کی طرف غور کر کے) انسان اگر بیدل ہو یعنی اسے کسی قسم کی آرزو نہ ہو تو اس کے لئے ناامیدی کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ خداوند تعالیٰ کی صفت غنا کشائی نے ہمارے عقدۂ مشکل کو اسی لئے پسند کیا۔

ٹھیک ہے۔ لیکن آپ آدھے مطلب کو زیادہ واضح نہ کر سکے۔ سنئے مایوسی، اور ناامیدی اس قدر بھیانک چیز ہے کہ کسی معمولی سی چیز میں مایوسی ہم کو پریشان کر دیتی ہے لیکن جب انسان میں بیدلی پیدا ہو جاتی ہے یعنی وہ اپنی قوت احساس کے اثر میں نہیں رہتا تو ناامیدی اس کو پریشان نہیں کر سکتی۔ ذات کشائش نے میری ناامیدی جاوید کے عقدۂ مشکل کا یہ حل تجویز کیا کہ مجھے بیدلی عضا کی۔ یوں تو ذات کشائش معمولی معمولی عقدے سلجھایا ہی کرتی ہے۔ لیکن اس عقدے کو اس کی دقت کی وجہ سے ذات کشائش نے خاص طور پر انتخاب کیا اور بیدلی کو اس کا علاج تجویز کیا...... شعر صاف ہو گیا؟

حسام:۔ جی ہاں سمجھ میں آ گیا۔

(گھنٹی کی آواز سنائی دیتی ہے) پروفیسر صاحب کتاب بند کرتے ہیں۔ طلباء اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔ ایک بار پھر ڈسکوں کا ملا جلا شور ہوتا ہے پروفیسر صاحب اور ان کے ساتھ ساتھ اکثر طلباء جاتے ہیں۔ لڑکیاں دوسرے دروازے سے جاتی ہیں۔ لیکن آرور اب خیالی میں اپنی کتابیں بھول کر ان کے ساتھ چلی جاتی ہے۔ جاتے ہوئے لڑکوں کے درمیان مجیب اور وسیم اور ظفر باقی رہ جاتے ہیں مجیب ایک انگڑائی لیکر اٹھتا ہے)

ظفر:۔(مجیب سے) کیا ہے دوست آج بہت خاموش ہو۔ معلوم ہوتا ہے ملاقات ہوئی......

(اسی اثناء میں وسیم صاحب آستین چڑھا کر پہنچتے ہیں اور ظفر کے شانے پر زور سے ہاتھ رکھ کر انتہائی غصے کے لہجے میں کہتے ہیں)

وسیم:۔یہ کیا حرکت تھی جناب آپ کی......

ظفر:۔ارے ارے خیریت تو ہے۔

وسیم:۔جی صاحب...... (اور زیادہ تیز لہجے میں) جی صاحب...... آپ نے پوری کلاس اور پروفیسر کے سامنے میری توہین کی ہے (وسیم غصہ سے دانت کٹکٹاتا ہے ظفر زور سے ہنستا ہے اور مجیب آہستہ سے اٹھکر دونوں کے بیچ میں آتا ہے۔ارے ارے وسیم صاحب یہ کیا ہے آپ دونوں شریف آدمی ہیں۔ جی صاحب ...... جی صاحب...... جی صاحب کیا شرافت اسی کا نام ہے ...... جی صاحب میں ہرگز ایسے پاجیوں کو شریف نہیں سمجھتا۔

واہ، وسیم صاحب۔ غالب نے یہ شعر آپ ہی کی تعریف میں لکھا ہے۔

تا وبہا ژیدہ وبرآہنگ پڑیدن

کتا زتوبلی زتو بندرزتو آموخت

شرم نہیں آتی بے حیا کو ہنستا ہے۔

بسم اللہ وسیم صاحب رونا شروع کردیجئے

ذرا زبان سنبھال کر بات کیجئے۔

بہت بہتر صاحب آپ خفا کیوں ہوتے ہیں (وسیم ایک کرسی پر بیٹھنے کو جاتا ہے۔ظفر کرسی کھینچ لیتا ہے اور وسیم زمین پر گر پڑتا ہے) خدا حافظ وسیم صاحب جب تک آپ اٹھنے کی زحمت گوارا فرمائیں بندہ اجازت چاہتا ہے، غالباً آپ کو زیادہ چوٹ نہ لگی ہوگی۔

ظفر جاتا ہے۔وسیم ابھی اٹھنے بھی نہیں پاتا کہ آرورا بھولی ہوئی کتابیں لینے آتی ہے۔ کتابیں اٹھاتی ہے۔لیکن وسیم کی قطع دیکھکر وہ پھر بے خیالی میں اس طرح سے آگے بڑھتی ہے کہ اس کا ہاتھ اکی کرسی کی پشت سے ٹکراجاتا ہے اور کتابیں بکھر جاتی ہیں، آگے بڑھ کر کتابوں کو جمع کرنے میں مدد دیتا ہے۔آرورا خشک آواز میں کچھ کہکر باہر نکل جاتی ہے۔اور مجیب اس کے پیچھے دیکھتارہ جاتا ہے اسی طرح وسیم گرد جھاڑتا ہوا اٹھتا ہے۔صالح اندرداخل ہوتا ہے اور کتابیں لیکر دائیں ہاتھ سے وسیم سے ہاتھ ملاتا ہے۔جھینپ مٹا

نے کے لئے مذاق کی کوشش کرتے ہیں]

وسیم :۔صالح صاحب کلاس ہو جانے کے بعداب آپ مشتے بعداز جنگ کی طرح تشریف لائے۔

صالح :۔اورآپ مشتے نمونہ ازخروارے کی طرح باقی رہ گئے۔

(مجیب پیچھے مڑتا ہےاورصالح سے مصافحہ کرتا ہےاس کا چہرہ بالکل اترا ہوا ہے)

صالح :۔خیرتو ہے مجیب آج تو تمہارا رنگ روپ کچھ اور ہے۔

مجیب :۔نہیں کوئی خاص بات نہیں۔

صالح :۔کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے۔

مجیب :۔نہیں بھئی۔(گفتگو کارخ بدلنے کے لئے)اچھااب اس کے بعد کونسی کلاس ہے۔

وسیم :۔ یہ تو انٹرول ہے۔اچھا مجیب صاحب میں آپ سے ایک بات دریافت کرنا چاہتا ہوں کہ Co-education. کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے

مجیب :۔میں تو کوئی ہرج نہیں سمجھتا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ ساتھ تعلیم پانیکی وجہ سے ایک دوسرے کا کریکٹر نظروں کے سامنے رہتا ہے۔آئندہ شریک زندگی کا انتخاب بہت آسانی سے ہوجاتا ہے۔اور صنفی اجنبیت باقی نہیں رہتی۔

وسیم :۔اورکلاس کی فضا انتہائی آرٹسٹ ہوجاتی ہے۔

مجیب :۔بدقسمتی سے میں آپ کی طرح آرٹسٹ تو ہوں نہیں ......لیکن میرا نقطۂ نظر بہت زیادہ عملی ہے ۔یعنی زندگی کے لئے اس طریق تعلیم کو پسند کرتا ہوں ہماری قومی ترقی کو پردے نے بہت سخت نقصان پہنچایا۔کیا خیال ہے آپ کا صالح صاحب؟

صالح :۔جناب میرا تو خیال یہ ہے کہ دنیا کا کوئی خیال صحیح نہیں۔

وسیم :۔جی صاحب......یعنی......

صالح :۔یعنی دنیا احساس بے خیالی کا دوسرا نام ہے۔

مجیب :۔پھرآپ فلسفے میں غوطے لگانے لگے...... یہ بتائیے جناب کہ کوایجوکیشن کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے؟

صالح :۔اگرہوتو کوئی نقصان نہیں اگرنہ ہوتو کوئی نقصان نہیں۔

مجیب :۔معلوم ہے کہ آپ بہت بڑے فلسفی ہیں لیکن ذرا صاف صاف الفاظ میں تشریح کیجئے۔

صالح:۔ بھائی صاحب میں تشریح نہیں کرسکتا۔ کوئی شخص زندگی کی کسی چیز کی تشریح نہیں کرسکتا زندگی اپنی تشریح خود کرتی ہے یا زیادہ واضح الفاظ میں آپ کو برنرڈ شا کا وہ قول تو یاد ہوگا۔ The Golden rule is that htere are no golden rules.

مجیب:۔ خوب لیکن اگر اس قول پر عمل کیا جائے تو دنیا کے تمام کام بند ہو جائیں۔

صالح:۔ اور اب کون سے چل رہے ہیں۔ کیا اب بھی دنیا کے ہر قانون میں خامی نہیں''

مجیب:۔ خامیوں سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن کم خامیاں زیادہ خامیوں سے بہتر ہیں۔

صالح:۔ یہی سوال تو دنیا آج تک حل نہ کرسکی کہ بااصول طریقہ زیادہ مفید ہے یا بے اصول طریقہ۔

مجیب:۔ تو پھر دنیا اصول کی پابندی کیوں کرتی ہے۔

صالح:۔ یہ آپ کا خیال ہے دنیا مطلق اصول کی پابندی نہیں کرتی۔ دنیا دوسروں کو اور اپنے آپ کو یہ دھوکہ دینا چاہتی ہے کہ وہ اصول کی پابندی کرتی ہے

[ظفر آتا ہے]

ظفر:۔ اخاہ صالح صاحب آپ بھی آخر مغرب کی جانب سے طلوع ہو ہی گئے اچھا وسیم صاحب اب آپ کو تخت سلیمانی کی قسم میرا قصور معاف فرمائیے ورنہ میں پرنسپل صاحب سے آپ کی شکایت کردوں گا۔

صالح:۔ کیا شکایت بھئی؟

ظفر:۔ وہ یہ کہ جناب وسیم صاحب ہماری یونیورسٹی میں دارالمجانین کی فضاء پیدا کی۔

صالح:۔ کیا بات ہے بھئی وسیم آخر یہ قصہ کیا ہے۔

وسیم:۔ ارے کچھ بھی نہیں یار بیوقوف ہے وہ۔

مجیب:۔ اور ان کا آپ کے متعلق بھی یہی خیال ہے۔

وسیم:۔ درست ہے آپ بھی اور ہم سگ زرد برادر سفال نکلے...... جی صاحب جی صاحب...... (جاتا ہے)

صالح:۔ بیٹھئے بیٹھئے ظفر صاحب بیٹھئے۔

ظفر:۔ ابھی آتا ہوں ذرا جنرل کریک کو اور ستالوں، جان بے ری مور کا ڈرامہ ہے آپ نے دیکھا ہوگا وسیم صاحب، پھر کیسا پھبتا ہوا خطاب ہے (جاتا ہے)

مجیب :۔ ان لوگوں کی زندگی کی کس قدر بامسرت زندگی ہے۔ ان کے نزدیک زندگی نام ہے اور ہمارے نزدیک بے لطفی کا۔

صالح :۔ کیا واقعی تمہارا ایسی خیال ہے؟ صرف مسرت ہی تو وہ چیز ہے جو حاصل نہیں ہو سکتی۔

مجیب :۔ اچھا صالح صاحب ایک نہایت ہی ضروری امر میں آپ سے مشورہ لینا آپ کے یہاں آج ہی کسی وقت حاضر ہونگا۔

صالح :۔ بہت بہتر آج ہی۔

[جاتے ہیں۔ پردہ گرتا ہے]

دوسرا منظر

[صالح کا مکان ایک صاحب ہارمونیم پر گاتے نظر آتے ہیں۔ وحید کہتا ہے۔ موسیقی تو غذائے روحانی ہے۔

ہاں اس وجہ سے کہ موسیقی غذائے روحانی اور اب دنیا کو اس کی پروا نہیں ہے۔ آج کل لئے سے پڑھنے کا رواج عام ہونا جارہا ہے۔ اور ہمارا قدم علم موسیقی زوال پذیر ہورہا ہے۔ میں نے باضابطہ موسیقی کی تعلیم حاصل کی تھی۔

زمانہ ہوا۔ میں نے انتہائی شوق سے موسیقی کی تعلیم حاصل کی تھی۔ ایک قدیم استاذ سے...... لیکن اس کے بعد جہاں اور تمام باتیں چھوٹیں موسیقی بھی چھوٹی۔

کیا پہلے آپ شاعر بھی تھے۔

(اپنی نشست سے اٹھکر وحید کے پاس آکر کھڑا ہوتا ہے اور وحید کے آنے پر ہاتھ رکھکر کہتا ہے) کیونکہ موسیقی اور شاعری کبھی ایک شخص کے ساتھ جمع نہیں ہوسکتیں باوجود ایک دوسرے سے قربت کے ان دونوں فنون لطیفہ شخص میں یکجا ہونا ناممکن ہے۔

جب ہے۔

ایک صاحب شملہ باندھے ہوئے کوٹ پہنے ہوئے اندر داخل ہوتے ہیں (ورت سے کس قدر دہقانیت پائی جاتی ہے ان کا نام ابراہیم ہے)

جی السلام والیکم حضرت (صالح پیچھے پلٹ کر دیکھتا ہے اور پھر اخلاق سے ہاتھ ملاتا ہے۔

علیکم السلاجناب آیئے بیٹھیۓ۔

اجی حضرت:۔وہ کتاب آپ دیتاؤں بول کے بولے تھے نا؟ وہچ کتاب لینے کو میں آیا......

وحید:۔آپ کااسم شریف۔

صالح:۔آپ ابراہیم صاحب ہیں لاہور کے رہنے والے ہیں اسی سال فرسٹ اپریل میں آ کر شریک ہوئے ہیں۔

ابراہیم:۔جی ہاوحضت میرانام ابراہیم ہے۔

[وحید ہنستا ہے اور صالح بہت سنجیدگی سے وحید کی طرف دیکھتا ہے]

صالح:۔معاف کیجئے جناب اگراس فضاء میں آپ پرورش پاتے تو آپ کا لہجہ اور طرز گفتگو یہی ہوتا۔

ابراہیم:۔بہوت بہوت شکریہ زناب آپ کا پن وکتاب ذرازلدی دیدئے تو ٹھیک ہے کیونکہ میرے کوایک اور جائے جانا ہے۔

صالح:۔بہت اچھا ابراہیم صاحب لیجئے وہ کتاب یہی ہے۔اس کو ذرا غور سے پڑھیۓ گا۔اور اس کی مدد سے اپنا تلفظ ٹھیک کیجئے گا۔

ابراہیم:۔ضرور۔ضرور۔حضرت ضرور۔اچھا جناب خدا حافضت، آپ کا بہوت بہوت شکریہ، پھر ملاقات ہوئیگی۔

(صالح اور وحید دونوں سے ہاتھ ملا کر جاتا ہے وحید ہنستا ہے صالح کچھ دیر تک غور کرتا رہتا ہے اور اس کے بعد ایک کرسی پر بیٹھ جاتا ہے)

وحید:۔آپ نے بھی عجیب عجیب دوست پائے ہیں۔

صالح:۔زبان اور لہجہ بھی سوسائٹی کے تمامتر معیاروں کی طرح کتنا بے تکا معیار ہے۔ایک شخص اگر آپ کی زبان نہ جانتا ہو اور آپ سے اپنی مادری زبان یعنی انگریزی۔فرانسیسی یا فارسی میں گفتگو کرے تو آپ مرغوب ہوجاتے ہیں اور ایک دہقانی انتہائی سادگی سے اپنے اصلی لب ولہجے میں بات کرے تو آپ ہنستے ہیں۔

وحید:۔خوب لیکن جس زبان میں وہ بات کررہا تھا وہ غالبًا اردو ہی تھی۔فرانسیسی یا جرمن زبان نہ تھی ۔وہ اگر غلط اردو بولے اور اس کی غلط اردو کی ہنسی اڑائی جائے تو آپ سوسائٹی کی ذہنیت کا خواہ مخواہ ماتم کرتے ہیں۔

صالح:۔ درست۔ وہ اگر غلط اردو بولے تو آپ ہنستے ہیں اور کوئی انگریز غلط سے غلط اردو بولے اس پر آپ ذرا ہنس لیجئے تو میں جانوں۔

وحید:۔ اچھا صاحب آپ خواہ مخواہ گرم ہوئے جا رہے ہیں۔ میں معافی چاہتا ہوں کہ میں نے آپ کے مہمان کی توہین کی۔

صالح:۔ کیا خوب۔ جب خون کر چکے تو خون بہا ادا کر دئے۔ جب ذلیل کر چکے تو معافی مانگ لی ۔پھر یہ کہ قتل ایک شخص کیا جاتا ہے اور خون بہا دوسرے لوگ پاتے ہیں۔ اسی طرح ذلیل آپ نے ایک آدمی کو کیا اور معافی دوسرے سے چاہ رہے ہیں یہ ہمارے انصاف کا معیار ہے۔

وحید:۔ اتنی معمولی معمولی باتوں سے اس قدر خوفناک نتائج نکالنا آپ ہی کا کام ہے۔

صالح:۔ معاف کیجئے گا جناب نہ دنیا کی کوئی بات معمولی ہے نہ کوئی نتیجہ خوفناک۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ دنیا کی ہر بات معمولی ہے اور ہر نتیجہ خوفناک۔

وحید:۔ یا تو میں ہی آپ کے اس جملے کا مطلب نہیں سمجھ سکا یا آپ کے اس جملے کا کوئی مطلب ہی نہیں

صالح:۔ خیر میں آپ کو سمجھائے دیتا ہوں۔ فی الحقیقت دنیا کے کسی بڑے بڑے کام کو باعتبار اہمیت کسی چھوٹے سے چھوٹے کام پر کوئی فوقیت نہیں۔ صرف تخیل کسی چیز کی اہمیت کو گھٹاتا یا بڑھاتا ہے۔ ایک درخواست گزار کسی با اختیار حاکم کے پاس ایک درخواست لے کر جاتا ہے جس کی نامنظوری اس کی زندگی اور موت کا سوال ہے، لیکن حاکم اس کا خیال کئے بغیر اپنی رائے کے مطابق فیصلہ کرتا ہے۔ یہ کیا ہے تخیل اور تخیل اہمیت کا فرق...... اب تو غالباً سمجھ گئے ہوں گے۔

وحید:۔ جی ہاں سمجھ تو گیا۔ مگر سر میں درد بھی ہونے لگا اگر کسی ضرورت ہو تو آپ کے پاس بیٹھ جائے۔

[مجیب بہت آہستہ آہستہ آتا ہے گویا کسی خیال میں غرق ہے رسمی طور پر ہاتھ ملانے یا سلام تک کرنے کے ایک کرسی پر بیٹھ جاتا ہے]

صالح:۔ (وحید سے مخاطب ہو کر) وحید صاحب آپ جانتے ہیں کہ میں جھوٹ اور ریاکاری کے برابر سمجھتا ہوں اس لئے میں انتہائی سے آپ سے کہے دیتا ہوں کہ اس وقت مجھے مجیب صاحب سے معاملے میں گفتگو کرنا ہے۔ باوجود مجیب صاحب سے آپ کے ہونیکے۔ آپ کے سامنے وہ گفتگو نہیں کیجا سکتی اگر آپ اس وقت تشریف لیجائیں تو ہمارے لئے سہولت کا باعث ہوگا

وحید:۔ آپ کی صاف گوئی کا شکریہ۔ صالح صاحب آپ کی یہی بات تو سب سے زیادہ پسند ہے

[صالح سے اور پھر مجیب سے ہاتھ ملاتا ہے مجیب اس طرح نیند سے چونک پڑا ہوا اٹھکر کہتا ہے "مزاج شریف" پھر اسی طرح بیٹھ جاتا ہے وحید چلا جاتا ہے۔ صالح، مجیب کی کرسی کے قریب ایک کرسی کھسکا کر جاتا ہے]

صالح:۔ ہاں مجیب صاحب اب اپنی داستان عشق سنائیے۔

(چونک کر) عشق کی داستان؟ تم کو غیب کی باتیں کیسے معلوم ہوجاتی ہیں؟ آپ کا چہرہ، آپ کی آنکھیں یہاں تک کہ آپ کی نقل وحرکت ظاہر کررہی ہے کہ آپ جنون کی پہلی منزل میں ہیں جس کو عشق کہتے ہیں۔

(دلچسپی کے ساتھ دہرا کر) جنون کی پہلی منزل جس کو عشق کہتے ہیں.......... اس کے بعد جنون کی اور کتنی منزلیں ہیں۔

صرف ایک منزل جس کو فلسفیت کہتے ہیں یعنی وہ زمانہ جب ناکامیو سے تنگ آ کر یا کامیابیوں سے اکتا کر ساری دنیا کو ظالم اور اپنے آپ کو مظلوم تصور کرتا ہے۔ یہ جنون کی دوسری منزل ہے، جس میں غالباً میں ہوں۔

کس قدر مذاق اور کس قدر سنجیدگی لیکن دلچسپی سے) اچھا تو پھر کپڑے جھاڑنا پھر مارنا اور دار المجانبین کو آباد کرنا جنون کی تیسری منزل ہے" وہ جنون نہیں بلکہ عین خردمندی ہے۔ آپ ان دیوانوں کو دیوانہ سمجھتے ہیں اور وہ آپ کو دیوانہ سمجھتے ہیں۔

ہنس کر) اچھا بھائی اب خدا کے لئے اپنی بکواس ختم کرو جب میں یہاں آیا تو بے حد مغموم تھا لیکن تمہاری باتوں میں خواہ مخواہ جی لگ جاتا ہے تمہاری توں میں حقیقت نام کو بھی نہیں ہوتی۔

اچھا خیر اب اپنی داستان سناؤ...... (انتہائی سنجیدگی سے اٹھکر چند سکنڈ تک ٹہلتا ہے۔ یہ مہلت وہ محض اس لئے دیتا ہے کہ گفتگو میں جو زندہ دلی پیدا ہوگئی تھی۔ اس کا اثر زائل ہوجائے۔ چنانچہ مجیب کا چہرہ اس اثنا میں روہی غم کی کیفیت پیدا کردیتا ہے صالح پھر اسی کری پر بیٹھ جاتا ہے اور آگے کی طرف اس طرح جھک جاتا ہے جیسے کوئی پیشہ ور وکیل اپنے موکل کی گفتگو سننے پر آمادہ ہو اسکے بعد وہ آہستہ سے کہتا ہے "ہاں"

مجیب:۔ قصہ یہ ہے کہ جس زمانہ میں کالج شروع ہوا......

صالح:۔ بس کافی ہے پورا قصہ میری سمجھ میں آ گیا۔

مجیب:۔(انتہائی تعجب اور بے یقینی سے) کیا؟

صالح:۔ایک جملے سے پورا قصہ میری سمجھ میں آ گیا۔اس جملے کا مطلب یہ ہے کہ تم کو کسی ایسی لڑکی سے محبت ہے جو اس کالج میں شریک ہوئی ہے اچھا اب یہ بتاؤ کہ وہ آ رورا ہی ہے نا؟

مجیب:۔(انتہائی تعجب سے) ہاں لیکن میں نے آج تک کسی سے ذکر نہیں کیا۔

صالح:۔ہاں۔لیکن تمہاری خوش مذاقی سے مجھے توقع تھی کہ تمہاری نگاہ انتخاب آرورا پر ہی پڑیگی۔اچھا اب ایک بات اور سنو تمہاری محبت میں زیادہ ہیجان آج ہی سے برپا ہوا جس کے معنی یہ ہیں کہ آج کوئی نہایت ہی معمولی واقعہ پیش آیا ہوگا۔

مجیب:۔ہاں۔بالکل یہی بات ہے کلاس میں وہ کتابیں بھول گئی تھی۔کچھ دیر کے بعد ان کو واپس لینے آئی۔لیکن کتابیں پھر اسکے ہاتھ سے گر کر زمین پر بکھر گئیں۔میں نے ان کو یکجا کرنے اور اٹھانے میں مدد دی۔وہ شکریہ ادا کر کے چلی گئی بات نہایت معمولی تھی لیکن اس کا میرے قلب پر جو اثر ہوا وہ بیان نہیں کیا جا سکتا۔

صالح:۔تو اب کیوپڈ نے تیراندازی کے لئے کو ایجوکیشن کو ایجاد فرمایا ہے۔اچھا ہے تعلیم کے ساتھ درس عشق بھی سہی۔تعلیم ہی کیا کم تباہ کن تھی۔اب عشق اور بھی مٹی پلید کردیگا۔(انداز گفتگو بدل کر سنجیدگی سے) آپ مرض کے دوسرے درجے میں ہیں۔

مجیب:۔دوسرا درجہ کیا؟

صالح:۔یعنی جب عاشق محض تفریحاً عشق کرنیکی کوشش سے گذر کر اس خام خیالی میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اسے فی الحقیقت عشق ہے۔

مجیب:۔میں تم سے سچ کہتا ہوں صالح: میں ایک مدت سے اس آگ کو دل میں چھپائے ہوئے ہوں اور میں محسوس کر رہا ہوں کہ میرا دل، میرا دماغ، یہاں تک کہ میری روح، محبت کے گداز سے بھیگ رہی ہے۔مجھے دنیا کے کسی کام میں لطف نہیں آتا۔اب مجھ کو اس کا احساس ہو رہا ہے کہ میری ہستی کی خلقت کا مدعا کیا ہے۔دنیا کی نعمتوں میں سب سے بڑی نعمت محبت ہے خصوصاً جب کہ پاک اور شریفانہ محبت ہو۔

صالح:۔تو آپ افلاطون کے فلسفۂ محبت کی پیروی کر رہے ہیں...... مگر خیر...... جو خیالات اس روانی اور اس خوش الحانی کے ساتھ تم نے میرے سامنے ظاہر کئے، ان کو کسی نظم میں ظاہر کرتے تو لطف بھی آتا۔

مجیب:۔دیکھو صالح یہ موقعہ مذاق کا نہیں...... میرے بولنے کا مقصد یہ تھا کہ میرے ارادے ہر طرح

شریفانہ ہیں، میں شادی کی درخواست کرنا چاہتا ہوں اور اس معاملے میں میں تم سے مشورہ لینے آیا ہوں۔

صالح:۔ قبل اسکے کہ میں آپ کو مشورہ دوں میں دریافت کرنا چاہتا ہوں کہ رازداری کے لئے آپ نے مجھے کیوں انتخاب کیا؟

مجیب:۔ کیونکہ دوسروں کی زبانیں بہت شیریں ہیں مگر دلوں میں زہر بھرا ہوا ہے۔ تم ظاہراً مذاق اڑانیکی کوشش کرتے ہو مگر تمہارا خلوص تمہاری سچی انسانی
ہمدردی چھپی نہیں رہ سکتی۔ تم اس کی کوشش کرتے ہو کہ لوگوں کو تمہارے متعلق غلط فہمی ہو اور اس کوشش میں تم ان کو برا بھلا کہتے ہو۔ تمہارے بھاو میں ایک دل ہے، جو ماضی کی رکھتا ہے۔ تمہاری باتیں بعض اوقات حقیقی معنوں میں زندا ہوتی ہیں۔ گو کہ کبھی کبھی تم بھٹک بھی جاتے ہو...... زیادہ پریشان نہ کرو۔ تمہارے سوا کوئی اور شخص مجھے صحیح مشورہ نہیں دے سکتا۔

صالح:۔ معاف کرنا بھئی مجیب۔ ادھر اُدھر کی باتیں چھیڑ کر تمہاری ذہنی تمہاری محبت کی حالت کا اندازہ لگا رہا تھا۔ اس موقع پر میری ٹیڑھی باتوں سے تم کو تکلیف تو ہوئی ہوگی ...... اچھا اب غور سے سنو خیالی عمارتیں تعمیر کرنے سے حاصل نہیں، امکانات اور واقعات ضروری ہے...... پہلی بات یہ ہے کہ اس لڑکی کی نسبت سیموئیل کے ساتھ ہو چکی ہے تمکو معلوم ہے۔

مجیب:۔ ہاں۔

صالح:۔ اب اس کے بعد اپنی کامیابی کے امکانات پر غور کرو دوسری بات تم سے کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ابھی تو جذبات کے زور سے ہو کر ایک رو میں تم بھی چلے جارہے ہو۔ مگر جب شادی کے بعد عشق کا سوال آئیگا تو کسی حد تک تمہاری زندگی مسرت بھری زندگی ہو۔ یہی ایک بات کہ تم کیونکر کہہ سکتے ہو کہ اس کا چال چلن قابل اطمینان ہے۔

مجیب:۔ (تو شروئی سے) صالح تم کو کسی شریف لڑکی کے چال چلن پر حملہ کرنا کوئی حق نہیں۔

صالح:۔ میں نے چال چلن پر کسی قسم کا حملہ نہیں کیا۔ مگر شاید تم شکر کا وہ قول بھول گئے۔ جس کی صداقت کے تم خود بہت معترف تھے۔

(ناخوشگوار لہجے میں) میں آپ سے نصیحتیں سننے نہیں آیا ہوں۔ اگر مجھے صرف نصیحتیں ہی سننے کا شوق ہوتا تو میں والد صاحب سے سن سکتا تھا۔

معاف کرنا بھی۔ مگر تمہارے والد کی نصیحتوں اور میری نصیحتوں میں بڑا فرق ہوگا۔ ان کو تمہارے

جذبات کا زیادہ خیال نہ ہوگا اور مجھے تمہارے ہی کا خیال ہے۔

بس میں اس سے زیادہ نہیں سن سکتا (اٹھکر جانیکی کوشش کرتا ہے۔صالح تیزی سے راستہ روک کر کھڑا ہوجاتا ہے۔صالح ایک لمحے غضبناک نظروں سے اس کو دیکھتا ہے، پھر ٹھنڈا پڑ جاتا ہے)

۔میاں تم ابھی بچے ہو جذبات پر اتنا قابو نہیں تو آگے بڑھ کر کیا کرسکو گے۔آؤ بیٹھو (مجیب کا ہاتھ پکڑ کر ایک آرام کرسی پر بٹھا دیتا ہے۔اور پھر خود قریب کرسی گھسیٹ کر بیٹھ جاتا ہے) اچھا اپنا غصہ ٹھنڈا کرو۔اور غور سے سنو، محبت دو طرح سے کی جاتی ہے ایک دل سے محبت کرنیکا طریقہ ہے اور ایک دماغ سے محبت کرنیکا (مجیب کی استفہامی نظروں کا مطلب سمجھ کر) غالباً دل سے محبت کرنا اور دماغ سے محبت کرنا تمہاری سمجھ میں نہیں آیا؟ اچھا سنو دل سے محبت کرنا یہ کہ اپنے کو محبت کے حوالے کردینا محبت جس طرح رہنمائی کرے اس طرح چلنا اور محبت جس رخ بہائے اسی رخ بہنا۔اسکا نتیجہ زیادہ تر ناکامی ہوتا ہے۔اپنے آپ کو محبت کے حوالے کردینا ایسا ہی ہے جیسے اپنی کشتی کو طوفان کے حوالے کردینا۔محبت کرنیکا دوسرا طریقہ یہ ہے کہ عقل وشعور کے ساتھ محبت کرو۔اپنی محبوبہ کی نفسی کیفیت کا اندازہ کرو اور اس کے بعد پھونک پھونک کر قدم رکھو۔یہ سمجھ کر محبت کرو کہ تم کسی ڈرامے میں عشق کا پارٹ کررہے ہو۔دفعتاً اظہار محبت مت کرو آہستہ آہستہ جال پھیلاؤ۔اسکے منگیتر کو مذاق مذاق میں سب کے سامنے یہاں تک اس کے سامنے ذلیل کرو۔پوری طرح رومیو بننے کی کوشش کرو۔تب کہیں کامیابی کی کچھ امید ہوسکتی ہے۔اور ان کوششوں ک بعد اگر ناکام بھی رہو گے تو کم از کم جگ ہنسائی تو نہ ہوگی۔دنیا مکر وفریب کا گھر ہے۔اس کی امید رکھو کہ تم اس سے کچھ فائدہ حاصل کرسکو گے۔دنیا اس وقت تک تم کو کچھ ندیگی۔جب تک تم اس سے زبردستی کچھ چھین کر نہ لوگے ۔تنازع البقاء کی صحیح تعریف یہی ہے

مجیب:۔اس تمام بحث سے آپ کا مدعا کیا تھا؟

صالح:۔یہی کہ ہر جائز وناجائز طریقے سے اپنے مقصد براری کی کوشش کرو۔دنیا میں انصاف کا وجود نہیں میں تمہاری محبوبہ کے متعلق جو کچھ کہا تھا اس سے میرا مقصد محض یہی تھا کہ تم ابتک اس کو فرشتہ سمجھتے رہے ہو اب اس کو انسان سمجھو۔محبت کی سب سے خطرناک قسم افلاطونی محبت ہے۔بدقسمتی سے تم پر اس کا اثر زیادہ ہے لیکن اگر تم کامیابی چاہتے ہو تو ہر قسم کی چالاکی مکاری عیاری اختیار کرو۔

مجیب:۔کیا خوب نصیحت ہورہی ہے۔سنو میں آرورا کو پہلے بھی فرشتہ سمجھتا تھا اور اب بھی سمجھتا ہوں اور ہمیشہ سمجھتا رہوں گا (طنزیہ تبسم کے ساتھ) اب مجھ کو آپ کے مشورے کی مطلق ضرورت نہیں رہی۔میں

آپ سے مکاری کا سبق لینے نہیں آیا تھا۔ میں آرورا سے اظہار محبت کروں گا (جوش میں آکر) اور ضرور کرونگا۔ دنیا کی کوئی طاقت مجھے اس جاودانی محبت سے روک نہیں سکتی...... (غصے سے) مگر اب میں محسوس کرتا ہوں کہ اپنی محبت کا راز آپ سے کہنے میں میں نے کتنی بڑی حماقت کی۔ ......بن گیا رقیب آخر تھا جو راز داں اپنا۔

صالح:۔ سبحان اللہ بریں عقل و دانش ببابد گریست۔ آپ ناحق مجھے اپنی رقابت کا مرتبہ دیتے ہیں۔ سیموئیل ہی آپ کی رقابت کے لئے بہت کافی ہے۔ ہمارے شعرا نے جہاں اور بہت سی خرافات کو نظم کیا ہے، وہاں ایک حقیقت کو بھی بیان کیا ہے کہ واقعی محبت میں انسان اندھا بھی ہو جاتا ہے۔

مجیب:۔ شکریہ آپ کے الفاظ کا۔ (اُٹھ کر صالح پر ایک حقارت کی نظر ڈالتا ہے اور پھر حقارت کے لہجے میں کہتا ہے) اب میں اجازت چاہتا ہوں لیکن جانے سے پہلے آپ کے متعلق اپنی رائے کا اظہار کئے دیتا ہوں۔ اب تک میں آپ کو خدا جانے کس قدر عزت کی نظروں سے دیکھتا تھا اور اب مجھے محسوس ہوا کہ

one may Smile ad Smile ad be a villain .

(مجیب جاتا ہے۔ صالح ہنستا ہے پھر کمرے میں ٹہلنے لگتا ہے)

(پردہ آہستہ آہستہ اس منظر کو نظر سے چھپا دیتا ہے)۔

دوسرا ایکٹ

پہلا منظر

[آرورا کا نہایت آراستہ ڈرائنگ روم۔ دیواروں پر تصویر نہایت عمدہ فرش اور فرش پر صوفے۔ جس وقت پردہ اٹھتا ہے آرورا اپنی ساتھی لارا کے ساتھ بیٹھی ہوی نظر آتی ہے۔ سامنے میز پر ہارمونیم رکھا ہوا]

آرورا:۔ لارا کچھ بھی سہی لیکن انگریزی موسیقی میں وہ نغمہ نہیں ہوتا جو اردو موسیقی میں پایا جاتا ہے۔ یہاں فن موسیقی بہت پرانا فن ہے۔

لارا:۔ ہاں مگر وہاں آواز کے اتار چڑھاو سے جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔

آرورا:۔ یہ تو ٹھیک ہے۔ مگر مغربی، موسیقی میں اب بھی کس قدر وحشیانہ پن، سلا دینے والی چیز ہے، جگانے والی نہیں۔

لارا:۔ اچھا خیر آرورا تم اس وقت کچھ سناؤ گی بھی یا باتیں ہی کرتی رہو گی۔

آرورا:۔ اچھا۔ اچھا (اپنی جگہ سے اٹھتی ہے۔ اور میز کے پاس جا کر بیٹھ جاتی ہے میز کھولتی ہے اور تھوڑ دیر تک کمال فن سے محض ہارمونیم ہی بجاتی ہے پھر غزل گانا شروع کرتی ہے

[آرورا گانا ختم کرتی ہے۔ اسکے بعد دفعتاً سیموئیل داخل ہوتا ہے سوٹ پہنے ہوئے ہے۔ داخل ہوکر وہ پر جوش اسپینش (ہسپانوی ہیٹ اتار کر جھکتا ہے۔ اور اپنے ہاتھ کو گھماتا ہے۔ آرورا مسکرا کر اسے جواب دیتی ہے۔ سیموئیل ایک کرسی گھسیٹ کر دونوں سے، بہت قریب پر بیٹھ جاتا ہے]

یہاں آتے ہوئے میں نے میوزک کی پلیزنٹ آواز سنی تھی۔ یا تو میں لیٹ پہنچا یا میرے آتے ہی آپ نے گانا فنشن کر دیا۔

دونوں باتیں ہیں ایک تو یہ کہ تم دیر سے آئے۔ دوسرے یہ کہ تم کو گانے کی تمیز نہیں اسلئے گانا ختم کر دیا (یہ کہہ کر آرورا ہنستی ہے۔ لارا مسکراتی ہے اور سیموئیل بھی چہرے سے خوشی کا اظہار کرتا ہے) میوزک بھی کیا Marvellous چیز ہے جس کے Effect سے Soul بھی Fresh ہو جاتی ہے...... لیکن میں آرورا مجھے اس وقت آپ سے ایک Unpleasant topic پر گفتگو کرنا ہے۔

میں مخل ہوں۔

نہیں مطلق نہیں۔ تم سے میری کوئی بات پوشیدہ نہیں ہے۔ ہاں سیموئیل اب کہنا شروع کرو۔

(بہت زیادہ تکلف سے) ہاں۔ ہاں.......... میرا مطلب ہے I mean o offence ابات کرنے سے پہلے آپ نے معافی مانگنا شروع کر دی۔

well, you see we are betrothed and we shell have to pass the rest our lives together........So you see....I mean.....I......mean........we sort the matters clear.........

اچھا اس لمبی چوڑی تمہید کے بعد کچھ کہنا بھی ہے۔

ہاں........... I mean........... I mean آپ مجیب نامی کسی اسٹوڈنٹ سے واقف ہیں جس کے چہرے کا رنگ یہ جملہ سن کر متغیر ہو جاتا ہے لیکن پھر وہ فوراً اطمینان قلب سے جواب دیتی ہے) نہیں

سیموئیل:۔نہیں۔۔"You say "No But your face telling a
diffrent tale.....

آرورا کیا؟............تم الفاظ سے میری توہین کر رہے ہو۔

سیموئیل:۔(دفعتاً بہت انکساری سے معافی چاہتے ہوئے)

Bu your pardon Aurora...I' m sorry.......I'm sorry

............but.but.....I did'nt mean to offend.......... کیا واقعی آپ اس سے واقف نہیں؟

آرورا:۔اگر واقف ہوں بھی تو کیا؟

سیموئیل:۔تو کیا میں دریافت کر سکتا ہوں کہ............کہ............کہ............

آرورا:۔(بے چینی کا اظہار کرتے ہوئے)............کیا؟............

سیموئیل:۔یہ............یہ کہ............(ہمت کر کے) اس نے آپ کو خط لکھا یا آج آپ سے اس سے ملاقات ہوئی۔

آرورا:۔(بے چینی اور بے صبری سے) میں تمہاری الٹی سیدھی باتوں کا مطلب نہیں سمجھی۔

سیموئیل:۔اس کے معنی یہ ہیں کہ۔

Yoru'e going to abnadon me for him ... That ... means

....That means...

(آرورا کا چہرہ غصے اور شرم سے سرخ ہو جاتا ہے۔وہ اٹھ کر کھڑی ہو جاتی ہے۔لارا دلچسپی کی نظروں سے اس کی طرف دیکھنے لگتی ہے، آرورا رنجیدہ اور تکلیف رسیدہ آواز میں کہتی ہے)

آرورا:۔میں اس سے زیادہ برداشت نہیں کر سکتی اگر آپ کی شرافت صرف کپڑوں تک محدود ہے تو میں نے آپ کو پہچاننے میں سخت غلطی کی۔اس کے معنی یہ ہیں کہ......(کچھ کہنا چاہتی ہے لیکن غصے کی وجہ سے کچھ کہہ نہیں سکتی پھر کرسی پر بیٹھ جاتی ہے)

سیموئیل:۔(تکلف سے معذرت خواہی کے لہجے میں How difficult it is to
please you اچھا............اچھا............

لیکن میں آپ کی گفتگو سے کیا Conclusion نکال سکتا ہوں۔

آرورا:۔ (کس قدر آہستگی کے ساتھ نرم اور آہستہ لہجے میں سیموئیل کو بھلانیکی کوشش کرتے ہوئے) اچھا بس یہ سمجھ لو کہ کوئی بات پیش نہیں آئی۔

سیموئیل :۔ (برافروختہ ہوکر) well..........میرے doubts کو Clear کردینا آپ کا فرض ہے۔

آرورا:۔Nonsense Samel تم ناحق اس قدر برافروختہ ہو میں تم سے پوراواقعہ بیان کئے دیتی ہوں۔

سیموئیل:۔On your word of honour Aurora?

آرورا:۔On my word of honour..........سنوواقعہ صرف اتنا ہے کہ اسنے ایک خط میں اظہار محبت کیا..........

سیموئیل:۔And where the idckens that letter is?

آرورا:۔In my waste -paper basket.

سیموئیل:۔مگر آرورا تم کو اسکے خلاف Steps لینا چاہئے تھے۔

آرورا:۔یعنی؟

سیموئیل:۔That young devil requires sound punishment

آرورا:۔اس سے تمہارا مدعا کیا ہے

سیموئیل:۔To see the scoudral rustecated

آرورا:۔Behave Your self آپ دیکھتے ہیں۔

His intentions were honourable. He offered to marry me.

سیموئیل:۔Good And you are going to marry him?

آرورا:۔Always jumping at wild conclusions..........تمہارے رشک وکوئی انتہانہیں۔

سیموئیل:۔Feminine Frailty is capable of anything

آرورا:۔Thank you:اور کوئی ذلت کی بات۔سوائے ذلت کے آپ سے کیسا جاسکتی ہے۔

سیموئیل:۔ (پھر جھک کر اس قدر تکلف سے)I'm sorry میں نے آپ پر attack نہیں کیا۔
آپ کی sex ہی بہت زیادہ Inconstant واقع ہوی ہے......

آرورا:۔ آپ میری صنف کی توہین کررہے ہیں جو میں ہرگز برداشت نہیں کرسکتی آخر آپ کا مقصد کیا ہے..........

سیموئیل:۔ کچھ بھی نہیں..........of course..........کچھ بھی نہیں..........

آرورا:۔ (عاجز آکر) اچھا خیر..........(دفعتاً مڑکر)..........لارا اگر میری جگہ تم سے اظہار محبت کیا جاتا تو تم کیا کرتیں؟

لارا:۔ (اس اچانک سوال پر کس قدر چونک کر، کس قدر ہچکچا کر) میں......میں (کچھ سوچکر) یا تو میں اس سے شادی کرلیتی یا اسے محض رسمی دوھوکہ دیتی

کیونکہ خط سے معلوم ہوتا ہے کہ Sensible آدمی ہے۔

آرورا:۔ ان میں سے پہلا طریقہ میرے لئے ناقابل عمل ہے۔

سیموئیل:۔ ?way

آرورا:۔ For you are a better fool

سیموئیل:۔ خیر آپ کو اختیار ہے جو چاہیں کہیں ۔ لیکن مجھے satisfy کردیجئے Final decision کیا ہے۔

آرورا:۔ (اس کی باتوں کی طرف توجہ کئے بغیر لارا سے) شادی کے لئے تو میں نے samel کے انتخاب کرلیا ہے کیونکہ اس سے زیادہ خردماغ شریف آدمی مشکل سے ملتا ہے میرا عقیدہ ہے Choose the greatest idiot for your husband.۔ اس کے معنی ہیں کہ میری زندگی آرام سے گذرے گی ، باقی رہا دوسرا طریقہ میں اس شخص کو اپنا دوست نہیں بنا سکتی ......There is something about him I did n't like.

سیموئیل:۔ (خوش ہوکر) then

میں نے ایک بہت اچھی تجویز سوچی ہے To marry him and me at the same time

(اس پر آرورا اور لارا دونوں ہنستی ہیں)

آرورا:۔ میں پرنسپل سے جا کر شکایت کروں گی کہ اس شخص نے میری توہین کی ہے اس کا سد باب کیا جائے۔

سیموئیل:۔ اس سے فائدہ؟

آرورا:۔ لڑکوں کے attiude میں تبدیلی ہو جائیگی۔ ان کے سلوک میں شرافت پیدا ہو جائے گی جو کو ایجوکیشن کے لئے بہت ضروری ہے...... ٹھیک ہے نا؟

سیموئیل:۔ بالکل ٹھیک ہے۔

(پہلے آرورا اور اس کے پیچھے سیموئیل اور لارا باہر جانے لگتے ہیں مگر پردہ پہلے ہی گر کر ان کو نظروں سے پوشیدہ کر دیتا ہے)

دوسرا منظر

[پرنسپل کا آفس۔ درمیان میں ایک بہت اچھی میز اس پر کتابیں اور کاغذات اور آس پاس کچھ اور کرسیاں پردہ اٹھتا ہے۔ اور پرنسپل کام کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آرورا اندر داخل ہوتی ہے اور پرنسپل اس کی طرف دیکھنے لگتا ہے۔]

آرورا:۔ میں............ میں............ (کچھ اور کہنا چاہتی ہوں مگر ادا نہیں کر سکتی۔

پرنسپل:۔ اس کی طرف مہربانی کی نظروں سے دیکھکر ہمت افزائی کرتے ہوئے کہتا ہے۔

پرنسپل:۔ ہاں کہو کہو............ تم کو کیا کہنا ہے۔

آرورا:۔ آج ایک طالب علم نے میری توہین کی ہے۔

پرنسپل:۔ توہین۔

آرورا:۔ جی ہاں توہین............ میرے نام اس کا اہانت آمیز خط آیا ہے۔

(پرنسپل دلچسپی اور غور سے اس کی گفتگو سنتا ہے اور اطمینان کے لئے نیز لہجے میں پوچھتا ہے)

پرنسپل:۔ تمہارا نام کیا ہے؟

آرورا:۔ آرورا اسمائیلز۔

پرنسپل:۔ کس جماعت میں تعلیم پا رہی ہو۔

آرورا:۔ بی۔ اے۔ سینیر۔

پرنسپل۔:۔ اسی سال یہاں آکر شریک ہوئیں؟

آرورا:۔ جی اسی سال۔

پرنسپل:۔ اس سے قبل؟

آرورا:۔ کینگ کالج لکھنؤ۔

پرنسپل:۔ مضامین کیا کیا ہیں؟

آرورا:۔ اردو، فارسی۔

پرنسپل:۔ تعجب ہے تم نے یہ مضامین کیوں انتخاب کئے۔

آرورا:۔ انہی مضامین کے لئے میں یہاں آکر شریک ہوئی مجھے مشرقی ادب سے بہت دلچسپی ہے۔

پرنسپل:۔ (مطمئن ہوکر) اچھا اب تم ایک کرسی پر بیٹھ سکتی ہو (آرورا بیٹھ جاتی ہے) اچھا اب کہو تم کو کیا کہنا ہے۔

آرورا:۔ ایک خط کے ذریعہ میری اہانت کی گئی .... یہاں میں نے محسوس کیا کہ طالب علموں کا طرز عمل بہت زیادہ اچھا نہیں۔

پرنسپل:۔ ابھی تو ہمارے یہاں کو ایجوکیشن کی ابتداء ہے..... (بالکل کاروباری لہجے میں) ہاں تم کو کیا شکایت ہے۔

آرورا:۔ یہی کہ بعض ایسے جملوں سے میری اہانت کی گئی ہے جن کو عام حالات میں کوئی لڑکی برداشت نہیں کرسکتی۔

پرنسپل:۔ کیا اس کے ثبوت میں وہ خط مجھ کو دیا جاسکے گا۔

آرورا:۔ جی ہاں (خط دیتی ہے پرنسپل دل ہی دل میں خط پڑھتا ہے اس کے بعد اس کو اس طرح بند کردیتا ہے)

پرنسپل:۔ اچھا مس اسمائلیز مین اس پر غور کرونگا اور پروفیسروں کی ایک میٹنگ میں اس پر غور کیا جائیگا۔ اچھا اب تم جاسکتی ہو۔

[آرورا جاتی ہے، پرنسپل گھنٹی بجاتا ہے چپراسی اندر داخل ہوتا ہے]

پرنسپل:۔ادریسی صاحب ہیں یا جا چکے۔

چپراسی:۔جی ہاں ہیں صاحب۔

پرنسپل:۔ان کو ذرا یہاں بلاؤ (چپراسی جاتا ہے اور چالیس سکنڈ تک خاموشی طاری رہتی ہے اس اثناء میں پرنسپل ادھر اُدھر کاغذات دیکھتا رہتا ہے پروفیسر صاحب ہوتے ہیں۔ پرنسپل صاحب ان سے ہاتھ ملا کر ایک کرسی کی طرف بیٹھنے کو کہتے ہیں)

پرنسپل:۔آپ مس اسمائلز کو جانتے ہیں؟

پروفیسر:۔جی ہاں ہمارے یہاں فورتھ　ایر میں ہیں.......... کیوں کیا کوئی خاص بات۔

پرنسپل:۔جی ہاں ادریسی صاحب آج ایک اہم واقعہ پیش آیا ہے۔ جس کا ذکر ضروری ہے۔

پروفیسر:۔(دلچسپی اور فکر کا اظہار کرتے ہوئے) جی۔

پرنسپل:۔آج اسی لڑکی سے ایک طالب علم نے اظہار محبت کیا ہے' خط کے ذریعے نام مجیب ہے۔آپ جانتے ہیں؟

پروفیسر:۔اچھی طرح سے.......... بہت ذہین اور سمجھدار طالب علم ہے۔

پرنسپل:۔اب اس واقعہ کی نسبت آپ کا کیا خیال ہے۔اس نے صرف شادی کی بات کی ہے۔

پروفیسر:۔بالکل درست، لیکن ابھی ہندوستان اس قسم کے واقعات کا ہوسکتا۔

پرنسپل:۔امین آپ کا مطلب نہیں سمجھا۔

پروفیسر:۔اس قسم کے واقعات کالج کی بدنامی کا باعث ہوتے ہیں۔

پرنسپل:۔لیکن اس نے صرف شادی کی درخواست کی ہے۔

پروفیسر:۔معاف کیجئے گا صاحب آپ ابھی ابھی یورپ سے واپس آرہے ہیں آپ کے دماغ میں بسی ہوئی ہے یہ ہندوستان ہے۔

پرنسپل:۔کیا آپ کا خیال ہے کہ اس طالب علم کا مدعا غیر شریفانہ تھا؟

پروفیسر:۔ممکن ہے کہ اس کا مدعا شریفانہ ہو۔ سوال اس کے مدعا کا نہیں ہے۔اس کے مدعا کے اثرات کا ہے۔

پرنسپل:۔اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ملک میں ابھی تعلیم کی کمی ہے۔ادریسی صاحب خیال تو کیجئے کہ کو ایجوکیشن سے ہمارا ایک مدعا یہ بھی تو ہے کہ لڑکے اور لڑکیاں باہم میل جول اور سابقے کے بعد اپنے شریک

زندگی کو انتخاب کر سکیں پھر اس حد تک تو ہم کو تیار رہنا چاہئے۔

پروفیسر:۔ میں پھر بھی عرض کرونگا کہ یہ ہندوستان ہے

پرنسپل:۔ اچھا تو اس کا تصفیہ ہم پروفیسروں کی ایک میٹنگ میں کریں گے۔ مگر اس سے قبل اس لڑکے سے چند سوالات کر لینا چاہئے۔

پروفیسر:۔ بہت بہتر۔ (پرنسپل گھنٹی بجاتا ہے چپراسی آتا ہے)

پرنسپل:۔ (ایک کاغذ کے ٹکڑے پر کچھ لکھکر چپراسی کو دیتا ہے) یہ پرچہ مجیب احمد طالب علم سال چہارم کو لیجا کر دو (چپراسی جاتا ہے) اس وقت چھ بج رہے ہیں۔ آج میں بہت دیر تک ٹھہرا رہا۔ میرے خیال میں اس وقت تو کوئی پیریڈ نہ ہوگا۔ ممکن ہے سب لڑکے گھروں کو جا چکے ہوں۔

پروفیسر:۔ جی نہیں۔ چھ سے سات تک نہیں میں فورتھ ایر کی اکسٹرا کلاس لیتا ہوں۔ غالباً لڑکے موجود ہونگے اور وہ بھی ہوگا (چپراسی، مجیب کے ساتھ داخل ہوتا ہے۔ مجیب پرنسپل کو سلام کرتا ہے چپراسی چلا جاتا ہے)۔

پرنسپل:۔ تمہارا نام مجیب ہے؟

مجیب:۔ جی ہاں۔

پرنسپل:۔ تمہارے خلاف چند شکایات کی گئی ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ تمہارا چال چلن قابل طمینان نہیں۔

مجیب:۔ [تعجب کا اظہار کرتے ہوئے] میرا چال چلن؟

پرنسپل:۔ تمہاری کلاس کی ایک لڑکی مس اسمائلز نے شکایت کی ہے کہ تم نے اس کی اہانت کی ہے۔

مجیب:۔ اہانت!

پرنسپل:۔ ہاں اہانت اس طرح کہ تم نے اس سے محبت کا اظہار کیا...... ذاتی رائے یہ کہ تمہاری شادی کی درخواست بالکل شریفانہ ہے۔

پروفیسر:۔ ہم۔

پرنسپل:۔ لیکن ادریسی صاحب کہہ رہے ہیں کہ یہ ہندوستان ہے یہاں محبت، اہانت ہے۔ اور چال چلن کی کمزوری کی دلیل ہے۔

مجیب:۔ میں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ میرا ارادہ بالکل شریفانہ تھا۔

پرنسپل :۔ میں کب کہہ رہا ہوں کہ تمہاری نیت خراب تھی۔ سوال تمہاری نیت کا نہیں۔ سوال اس نتیجے کا ہے جو تمہارے ارادے سے پیدا ہوا۔

مجیب :۔ میرا مقصد تھا...... اور اب بھی ہے کہ صرف...... شادی...... ہوگی...... میری مالی حالت مجھے طالب علمی کے زمانے میں شادی کی اجازت دے سکتی ہے۔ میرے والد کو کوئی اعتراض نہیں۔

پرنسپل :۔ سب صحیح۔ لیکن تم اس کے جذبات کا بھی تو خیال کرو جس نے محبت کا اظہار کیا۔ اگر چہ کہ عورتوں میں خود پسندی ہوتی ہے۔ مگر تم...... تم نے بہت جلد بازی کی...... تم اس لڑکی کو جانتے تھے۔

مجیب :۔ صرف صورت آشنا تھا۔ لیکن میں اس کی روح کی گہرائیوں سے اس قدر واقف ہوں کہ بڑے سے بڑا ہی راز بھی واقف نہیں ہوسکتا...... محبت کی طاقت کا اثر......

پرنسپل :۔ [تیز لہجے میں] اس قدر جوش میں آنے کی ضرورت نہیں۔ اس کا خیال رکھو کہ تم میری موجودگی میں گفتگو کررہے ہو...... طالب علمی کا زمانہ سیکھنے کا زمانہ ہے۔ تم کو آدمی بننا ہے۔ تم کو آگے چل کر دنیا میں کچھ کرنا ہے...... طالب علمی کا زمانہ عشق بازی کے لئے نہیں...... آیا تمہاری سمجھ میں...... تمہارے مقاصد بلند ہونے چاہئے...... تم کو ابھی بہت کچھ کرنا ہے۔ یہ تحصیل علم اور انسانیت کا زمانہ ہے ......کم از کم اسی لحاظ سے تم مجرم ہو۔

مجیب :۔ جی۔

پرنسپل :۔ اور اپنے جرم کی سزا تم کو معلوم ہے؟ بہت سخت۔ غالباً Rustication...... ذاتی طور پر مجھے تم سے ہمدردی ہے۔ مگر آئین وضوابط بھی کوئی چیز ہیں۔ کل کمیٹی میں تمہارے معاملے پر غور کیا جائے گا۔ اور جس حد تک تمہاری خطا ثابت ہوگی۔ تم سزا دی جائے گی۔ اچھا (پروفیسر سے مخاطب ہوکر) اور یسی صاحب میں ایک چکر لگا کر ابھی آتا ہوں (اٹھتا ہے) آپ بھی چلتے ہیں ساتھ؟

پروفیسر :۔ جی میں ابھی آیا (پرنسپل جاتا ہے۔ پروفیسر مجیب کی طرف رحم اور خلوص کی نگاہوں سے دیکھتا ہے) مجیب۔

مجیب :۔ جی۔

پروفیسر :۔ میں تم کو ہمیشہ تمہارے ساتھیوں پر ترجیح دیتا رہا، تمہاری ذہانت سے میرے خیال میں ادب کی بڑی بڑی امیدیں وابستہ تھیں۔ یہ تم کو کیا سوجھی؟

مجیب :۔ (خیالی انداز میں) جی۔

پروفیسر:۔ تمہارا فرض ہے کہ اپنی ساتھی طالبات کو بہنوں کے برابر سمجھو تم نے بہت برا کیا تمہارا یہ طرز عمل بڑی حد تک قابل اعتراض ہے۔

مجیب:۔ (توجہ کے ساتھ) میں آپ سے سچ کہتا ہوں کہ کوئی طاقت مجھے مجبور کر رہی تھی کہ میں اپنے دل کی کیفیت اسے تحریر کردوں اور اس کے بعد انتہائی شرافت سے شادی کی درخواست کروں۔ میں تخیل میں بھی گناہ گار نہیں آپ کو معلوم ہے ہمیشہ مجھے نازیبا باتوں سے کس قدر نفرت رہی......

پروفیسر:۔ خیر محبت کا اظہار تو تمہاری عمر اور شباب کا تقاضا تھا۔ لیکن عقل اور سمجھ بھی کوئی چیز ہے

مجیب:۔ آپ کی عنایتوں کا بہت بہت شکریہ۔ کاش آپ کو معلوم ہوتا کہ میرے قلب میں عقل و محبت کا کتنا سخت معرکہ رہ چکا ہے اور......

پروفیسر:۔ وہی شباب کا بھوت...... اچھا تم کو یہ معلوم ہے کہ تمہارا خط یہاں کیونکر پہونچا۔

مجیب:۔ آرورا کے والد یا منگیتر کے ذریعے۔

پروفیسر:۔ نہیں خود آرورا کے ذریعے۔ اس نے خود پرنسپل صاحب سے شکایت کی۔

مجیب:۔ (جس طرح کوئی زخم کھا کر بے نصیبی کے احساس کے ساتھ چونک پڑے) آرورا نے

پروفیسر:۔ ہاں اسی آرورا نے جس سے تم کو محبت ہے۔ اسی نے یہ خط پرنسپل صاحب کو دیا اور شکایت کی اور تمہاری تباہی کا پیش خیمہ تیار کر دیا (آگے بڑھ کر مجیب کے شانے پر ہاتھ رکھ کر کہتا ہے) ابھی تمہارا بچپن ہے۔ تم نہیں جانتے کہ دنیا کیا بلا ہے۔

[پروفیسر مجیب کی طرف رحم کی نظر سے دیکھ کر چلا جاتا ہے، مجیب سر جھکائے اکیلا کھڑا رہتا ہے چند لمحے کے بعد آرورا داخل ہوتی ہے اور یہ دیکھ کر کہ آفس میں صرف مجیب ہے ٹھٹک جاتی ہے۔ وہ واپس جانے کے لئے مڑتی ہے۔ لیکن مجیب تیزی سے آگے بڑھ کر راستہ روک کر کھڑا ہو جاتا ہے]

آرورا:۔ میرا راستہ چھوڑ دیجئے............ ورنہ میں چلاؤنگی...... کیا شرافت اس کا نام ہے؟

مجیب:۔ [کس قدر افسردہ آواز میں لیکن جوش کے ساتھ] میرا مقصد محض آپ سے ایک بات دریافت کرنا ہے۔ اس کا جواب دیدیجئے۔

آرورا:۔ [اسی قدر خفگی کے لہجے میں] کیا؟ جلدی کہئے۔

مجیب:۔ آپ نے میرا خط پرنسپل کو کیوں لا دیا۔ کسی نے مجبور کیا یا آپ خود لے آئیں؟

آرورا:۔ ترشروئی سے) میں خود لائی...... کیونکہ [انتہائی حقارت کے ساتھ] مجھے تم سے نفرت ہے۔

[مجیب یک لخت کانپ اٹھتا ہے۔ آرورااسی بے پروائی سے چلی جاتی ہے۔ مجیب کے چہرے سے انتہائی ناکامی اور ناکامی کے احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ اپنا سر دونوں ہاتھوں میں پکڑ لیتا ہے]

[پردہ]

تیسرا ایکٹ

پہلا منظر

[کالج کی عمارت کے سامنے صحن میں کچھ طالب علم باتیں کرتے آتے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں کتابیں ہیں۔ ایک آدھ سائیکل پر ہیں۔

ایک:۔ آج کلاس تو غالباً نہ ہوگی۔ اکثر پروفیسر میٹنگ میں گئے ہوئے ہیں۔

دوسرا:۔ میٹنگ کیسی؟

ایک:۔ وہی کل والا قصہ، مجیب صاحب نے آرورا کے نام ایک نامۂ محبت لکھا اس نے پرنسپل صاحب کو بیجا کر دیدیا۔

دوسرا:۔ ارے ارے۔

اظہار عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفتہ یہ کیا کیا؟ کہ دوست کو دشمن۔

ایک:۔ اس میں کالج کی بدنامی ہے۔ کوایجوکیشن کے مخالفین کو تالیاں بجانا مل جائیگا۔

[ابراہیم شملہ باندھے ہوئے کوٹ پہنے ہوئے آتا ہے۔ اس کے ساتھ شمس الدین بھی ہے]

ابراہیم:۔ السلام والیکم حضت

کئی طالب علم:۔ وعلیکم السلام بزرگوار۔

شمس:۔ السلام وعلیکم یا جمیع الحاضرین۔

ایک طالب علم:۔ اجی کتنی مرتبہ وعلیکم السلام کہوں حضت۔ اچھا [اپنے پاس طالب علم سے آپ ان

دونوں اصحاب سے واقف ہیں؟ کی طرف اشارہ کرکے) آپ تازہ بتازہ نو بنو گاؤں سے تشریف لائے ہیں) شمس الدین کی طرف اشارہ کرکے) اور آپ کو یہاں آ کر دو برس ہو گئے ہیں اور دو برس سے آپ ہمارے شعبہ فنون میں تعلیم پا رہے ہیں۔

:۔اجی حضرت دس پندرہ منٹاں گزر گئے ابتک آپ لوگان یائیچ کھڑے ہیں۔

طالب علم :۔آپ کا انتظار کر رہے تھے حضرت۔

:۔آج میٹنگ ہے نا کتیں؟ وہ چھوکری ہے نئیں جی سال چہارم میں۔ آ رورا اسمائلز بولتیں۔ میں سنا اس کو کوئی عاشقی کا خط لکھیا اور انیں پرنسپل صاحب سے شکایت کی۔

واللہ کہ کس قدر مہمل بلکہ لغو بلکہ لاغی اردو زبان سے ارشاد فرماتے ہو۔ جو بات کہ رگھائے لباں سے لبوں پر رونق افروز ہو اس میں انتہائی حلاوت و متانت و لطافت ہونا چاہئے۔ کس قدر کس درجہ بلکہ کس دقیقہ افسوس اور تاسف بلکہ تاسفات کی بات ہے یعنی افسوس کا محل ہے، تاسف کا مقام ہے کہ کلیۂ دار العلوم والفنون میں پڑھنے کے باوجود صحیح وفصیح وملیح زبان میں اپنی قوت گویائی نہیں صرف کر سکتے۔ حیف صد حیف فاعتبر وایا اولیٰ ابصار۔

:۔اجی کیا نخ نخ لگا ئیں ہیں حضت۔ تمہار کو کیا آتا جاتا چچ دوسروں کو بولتیں حضت۔

:۔اجی بزرگوار میں نے سنا ہے کہ آ رورا کو آپ ہی نے خط لکھا ہے۔ میں؟ اجی نہیں حضت، کون بولیا بھلا آپ سے، یہ جوتے کھانیکی باتاں ہیں۔ میرے کو بھلا عاشقی کر کے کیا کرنے کا ہے۔

دوسر:۔نہیں ابراہیم صاحب نوٹس بورڈ پر تو آپ ہی کا نام ہے۔ پرنسپل صاحب تو آپ ہی سے بہت ناراض ہیں۔

ابراہیم :۔[خوفزدہ] اجی یچی کیا جی حضت۔ پر میں خسم کھاتوں۔ جس کی بولے اس کی خسم کھاتوں میں کچھ بھی نہیں بولیا۔ کوئی تو بھی میری دشمنی میں جا کو بولیا ہوگا۔

[سب ہنستے ہیں]

شمس :۔افسوس اور تاسف اور صد افسوس اور صد ہزاروں افسوس براین جہالت واین ناسمجھی۔ اے مرد عاقل خدا نے تجھے نعمت تمیز سے مالا مال فرمایا ہے۔ پس تیرا فرض بلکہ فرض العین یہ ہے کہ اپنے عقول کو کام میں لا۔ فاعتبر و یا اولی ابصار (جاتا ہے)

ایک طالب علم :۔واہ خدا کے فضل سے ہمارے یہاں ایک سے بڑھ کے ایک بزرگ موجود رہتے ہیں

(سب ہنستے ہیں)

[وسیم صاحب داخل ہوتے ہیں جن کو پہلا خیال یہ ہوتا ہے کہ سب لوگ مجھ پر ہنس رہے ہیں۔ان لڑکوں سے بچکر گذر جانے کی کوشش کرتے ہیں۔مگران میں سے ایک پکارتا ہے)

طالب علم:۔اجی آداب عرض ہے وسیم۔ہم لوگوں نے کیا گناہ کیا۔

وسیم:۔معاف کرنا...... جی صاحب...... جی صاحب [وسیم صاحب بے ترشی سے ہر ایک سے ہاتھ ملاتے ہیں۔اوراسی کوشش میں ان کی کتابیں زمین پر گر پڑتی ہیں جن کو وہ بڑی کوشش سے فراہم کرنے اور اٹھانے کے لئے جھکتے ہیں۔لڑکے ہنستے ہیں تو وسیم صاحب فی البدیہ یہ مصرع پڑھ کر جھیپ مٹانے کی کوشش کرتے ہیں] کسی کی جان گئی آپ کی ادا ٹھہری

ظفراور وحید آتے ہیں۔بالکل آہستہ اور بڑے اطمینان کے ساتھ]

ظفر:۔آداب عرض ہے۔آ۔آ۔آ۔آداب عرض ہے جناب وسیم صاحب (ظفر ہر ایک سے ہاتھ ملاتا ہے اور وحید بھی اس کے ساتھ) کیا قصہ ہے بھئی۔وسیم صاحب آپ خیریت سے تو ہیں؟

وسیم:۔کیوں، خیریت سے ہوں کیا معنے؟ ظفر صاحب کاش آپ میں ذرا انسانیت ہوتی...... جی صاحب۔

ظفر:۔دعا کیجئے۔دو رکعت نماز کی منت مانئے۔

وسیم:۔کیوں............

ظفر:۔تاکہ آپ کو تھوڑی عقل اور مل جائے...... اچھا ہمار وحید صاحب آپ نے سنا ہمارے وسیم صاحب شاعر بھی ہیں۔

وحید:۔اچھا۔

ظفر:۔یہ آپ ہی کا مصرع ہے۔کوا اندھیری رات میں دن بھر اڑا کیا (سب ہنستے ہیں)

وحید:۔واہ وسیم صاحب واہ۔

وسیم:۔ارے اس کی باتیں کیا سنتے ہو جی۔میں اور ایسے مہمل شعر لکھوں۔

ظفر:۔وسیم صاحب آپ ناحق اس قدر انکساری کررہے ہیں...... اچھا وحید صاحب اور سنئے ہمارے وسیم صاحب کا تازہ ترین شعر یہ ہے۔

اغیار بنڈے بھینک مارین نہ اے وسیم

معشوق کی گلی میں سگ دم بریدہ ہوں

سب لڑکے بڑے زور سے ہنستے ہیں۔ وسیم صاحب بگڑ کر کہتے ہیں]

وسیم :۔ لعنت اللہ علی الکاذبین...... [چپراسی گذرتا ہے۔ ظفر پکارتا ہے]

ظفر :۔ چپراسی او چپراسی ہمارے لئے ایک گلاس میں پانی۔ ٹھنڈا پانی

(آخری الفاظ حلق سے نکال کر مسخرے پن سے ادا کرتا ہے۔ چپراسی۔

وحید :۔ اچھا بھئی وہ قصہ کیا ہے۔ میں نے سنا ہے کہ مجیب صاحب نے اظہار محبت کیا اور اس نے پرنسپل صاحب سے شکایت کی۔

ابراہیم :۔ (دفعتاً بہت غصے سے) دیکھے حضت دیکھے آپ۔ چچ آپ میرے کو کہہ تھے۔ مجیب صاحب تو ہیں کتے۔ آپ میرے کو بیچ بول رہے تھے شرم کی بات ہے حضرت [سب ہنستے ہیں]

ظفر :۔ (ہنستے ہیں) کیا قصہ ہے بھئی؟

ایک طالب علم :۔ یہ ابراہیم صاحب بھی آرورا کے عاشقوں میں ہیں۔

ظفر :۔ واہ سبحان اللہ کیا عاشق دل پھینک ہیں۔ وسیم صاحب اب آپ بھی عاشقی کر دیجئے۔ بسم اللہ ۔ آپ بھی صورت ہی سے غبی اور کند ذہن آدمی معلوم ہوتے ہیں۔

وسیم :۔ (غصے سے) بس جناب سمجھے آپ۔ ذرا شرافت کی باتیں کیجئے۔

ظفر :۔ اس کے آگے یہ بھی تو کہہ دیجئے کہ نہ ہوئی قردلی ورنہ بتا دیتے گیدی کو۔ آپ میں اور فوجی میں کتنا فرق ہے۔

وسیم :۔ جتنا مجھ میں اور آپ میں ہے۔ (پھر اس پر ہنسنے کی کوشش کرتا ہے۔ سب کو خاموش دیکھ کر ۔ خوش ہو جاتا ہے۔ چپراسی ظفر کو پانی لاتا ہے ظفر کچھ پی لیتا ہے۔ پھر مڑ کر آہستہ سے وسیم کے پیچھے جا کر شیروانی کے اندر پانی ڈال دیتا ہے۔ وسیم تقریباً اچھل پڑتا ہے کتابیں منتشر ہو جاتی ہیں، سب لڑکے ہنسنے لگتے ہیں وسیم کی غصے میں ہوتی ہے۔ کہ کچھ دیر تک خاموش رہتا ہے پھر زمین سے ایک کتاب اٹھا کر ظفر کو کھینچ کر مارتا ہے۔ ظفر ہٹ جاتا ہے۔ اور کتاب کچھ دور جا کر گرتی ہے۔ اس پر پھر وہی قہقہ شروع ہو جاتا ہے)

ارے بھئی ظفر ناحق بیچارے کو ستا رہے ہو۔

:۔اجی ستانا کیا معنی حضرت۔جی صاحب............ یہ بھی کوئی شرافت ہے...... جی صاحب...... یہ بھی کوئی انسانیت ہے۔ابھی جا کر پرنسپل صاحب سے شکایت کرتا ہوں (لڑکے کتابیں اٹھا دیتے ہیں۔جن کو لیکر وسیم جاتا ہے۔سب لڑکے پھر ہنسنے لگتے ہیں۔

نیک آدمی ہے بیچارا۔جانے بھی دو بچارے کو۔

اچھا اب چلنا چاہئے۔یہاں بیکار ٹھہرنے سے کیا حاصل؟

طالب علم:۔اچھا چلئے۔ (جاتے ہیں۔پردہ گرتا ہے)

دوسرا منظر

(مجیب کے مکان کا ایک کمرہ۔بیچ میں میز پر کتابیں انتہائی بے ترتیبی سے پھیلی ہوئی ہیں۔چند قیمتی کرسیاں ادھر ادھر پڑی ہوی ہیں۔مجیب ٹہلتا ہوا نظر آتا ہے۔مگر سر کے بال پریشان اور الجھے ہوئے۔وہ بالکل گھر کے روزمرہ لباس میں ہے لیکن قمیص ایک آدہ جگہ سے پھٹا ہوا۔وہ تیزی سے ٹہلتا ہے۔اور اس کی رفتار تیز تر ہوتی جاتی ہے۔یہاں تک کہ چند چکروں کے بعد یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ وہ دوڑنے لگے گا۔

اسی اثناء میں اس کے بھائی حبیب احمد صاحب اندر داخل ہوکر کچھ دیر تک دروازے کے سامنے کھڑے رہتے ہیں۔حبیب صاحب بہت اچھے لباس میں ہیں۔اپنے لڑکے کی یہ حالت دیکھ کر ان کے رنج کا ان ک چہرے سے اظہار ہوتا ہے۔وہ پکارتے ہیں ''مجیب'' اس طرح ٹھٹک جاتا ہے۔جیسے کوئی خواب سے چونک پڑے۔حبیب احمد اس کے شانوں پر ہاتھ رکھتے ہیں۔سر سے پاؤں تک دیکھتے ہیں اور پھر اسے قریب ترین کرسی پر بٹھاتے ہیں۔اور ایک کرسی قریب کھینچ کر اس پر بیٹھ جاتے ہیں۔)

حبیب: مجیب یہ تم نے کیا اپنی گت بنائی ہے (مجیب اس کی طرف نظر اٹھا کر دیکھتا ہے)

مجیب: اپنی گت بالکل نہیں۔کل سے میں یہ سمجھنے لگا ہوں کہ میں دنیا میں ہوں۔

حبیب: تمہارے بال پریشان اور الجھے ہوئے ہیں' تمہارے کپڑے پھٹے ہوئے ہیں' یہ کیا ہیئت ہے۔

مجیب:۔ مجھے خود نہیں معلوم۔بس اتنا خیال ہے کہ جب پرنسپل صاحب کے یہاں سے میں گھر واپس آرہا تھا۔تو میرے قلب میں ایک ہیجان سا بپا تھا۔رات کو مجھے مطلق نیند بھی نہیں آئی۔

حبیب:۔ میں تم کو ملامت نہیں کرتا۔میں جانتا ہوں کہ تمہاری عمر میں جذبات کی اہمیت کس قدر زیادہ ہوتی ہے۔جذبات کی تیزی کے آگے تم لوگوں کو کچھ نظر نہیں آتا۔لیکن تمہاری سمجھ داری سے مجھے اس کی

توقع نہ تھی۔ اس سے اگر شادی نہ ہو سکی تو اور بھی ہزاروں لڑکیاں ہیں۔ یہ رنج و غم تم کو ہرگز زیب نہیں دیتا۔

مجیب:۔ اگر میری جگہ آپ ہوتے۔

حبیب:۔ بیشک اگر تمہاری جگہ میں ہوتا تو میں بھی یہی محسوس کرتا جو تم کر رہے ہو۔ مگر میرا وہ زمانہ گزر کر مدتیں ہو گئیں۔ تجربے اور دنیا نے مجھے بہت کچھ سکھایا۔

[صالح داخل ہوتا ہے اور دروازے کے قریب حیران ہو کر رک جاتا ہے اس کی نظریں مجیب پر رک جاتی ہیں اور پھر حبیب پر پڑتی ہیں حبیب کو وہ جھک کر سلام کرتا ہے۔]

حبیب:۔ آؤ، آؤ میاں صالح آؤ۔ دیکھو مجیب نے اپنی کیا حالت بنائی ہے تم ہی سمجھاؤ میں ابھی چند منٹ میں آتا ہوں (حبیب اٹھکر جاتا ہے اور اسکی خالی کرسی پر صالح بیٹھ جاتا ہے۔)

مجیب:۔ صالح تمہارے یہاں آنے کا بہت بہت شکریہ۔ میں نے تم سے جو سخت کلامی کی تھی اس کی معافی چاہتا ہوں۔ جو شخص تمہارے ایسے دوست پر اعتماد نہ کرے اس کے جنون میں کوئی شبہ نہیں۔

صالح:۔ نہیں۔ اس موقع پر تم نے جو کچھ کیا بالکل ٹھیک تھا۔ اس وقت بد کی کوئی تمیز نہ تھی۔ لیکن تم نے اب میرے مشورے کی اہمیت کا اندازہ کیا ہوگا؟

مجیب:۔ بہت اچھی طرح سے۔

صالح:۔ اور تم نے دنیا کے انصاف کا معیار دیکھ لیا۔ اگر تم چالاکی اور مکاری سے لڑکی کو حاصل کرتے تو نہ یہ جھگڑے ہوتے نہ شکایت ہونے کا قصہ درپیش ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہ بدنامی ہوتی۔ تو اس کیا کم بدنامی ہے۔ اب پاس عزت کا نتیجہ تم نے دیکھ لیا۔

مجیب:۔ ہاں بہر حال اب تو میرا مستقبل بالکل تباہ و برباد ہو گیا، صالح تم کہ پہلی محبت میں ناکامی کس قدر تلخ ہوتی ہے...... تعلیم برباد۔

صالح:۔ اگر تم غور کرو تو کوئی چیز برباد نہیں...... محبت تو بچوں کا کھیل ہے تمہارے خلاف پڑا تم ہار گئے ......بس اب بچوں کی طرح رونا کیسا تعلیم اس یونیورسٹی میں نہ سہی کسی اور یونیورسٹی میں سہی

مجیب:۔ تم کو یہ چیزیں بہت معمولی معلوم ہو رہی ہیں لیکن کوئی میرے دل سے پوچھے۔ جب مجھے یہ معلوم ہوا کہ خود آرورا نے پرنسپل صاحب سے شکایت کی تو یقین جانو میں نے محسوس کیا کہ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک طرف محبت دوسری طرف انتہائی نفرت۔ پرنسپل صاحب کے کمرے میں اتفاقاً ملاقات ہو گئی۔ میں نے اس کی ہر بات ہر حرکت سے محسوس کیا کہ وہ مجھ سے سخت نفرت ہے۔

صالح:۔ خیر اب جو گذر چکا گذر چکا...... اب غالب کے کہنے پر عمل کرو.......... وحشت بقید چاک گریباں روانہیں۔

یہاں سے تم بالکل عملی آدمی بن جاؤ۔ عقل سلیم کو اپنا رہنما بناؤ اور جذبات کی پیروی کبھی مت کرو۔ ورنہ جذبات پھر اس مرتبہ کی طرح کسی خندق میں لیے جا کر گرا دیں گے۔

مجیب:۔ ہوں...........۔

صالح:۔ ہر انسان کا جہاں ایک مستقبل ہوتا ہے۔ وہاں ایک ماضی بھی ہوتا ہے اب تک تمہارے سامنے مستقبل تھا۔ اب یہاں سے تمہارے پیچھے ایک ماضی شروع ہوتا ہے۔ ہر شخص پر یہی گذرتی ہے تم آج جس مصیبت میں مبتلا ہو۔ اب سے پہلے میں بھی ان مصیبتوں میں مبتلا رہ چکا ہوں۔

مجیب:۔ بیشک صالح دنیا میں ہر شخص کو کوئی نہ کوئی مصیبت دی جاتی ہے۔ مجھے حسرت رہ گئی کہ آج تک کوئی ایک شخص تو ایسا ملتا جو کامل مسرت اور خوشی سے زندگی بسر کرتا ہو۔ ہر شخص ...... ہر شخص کا چہرہ مصیبتوں اور ناکامیوں کی ایک زندہ دستاویز ہے۔

بات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجاب پائے کیوں

صالح:۔ یقیناً اس حد تک تمہارا خیال بالکل صحیح ہے کہ خدا نے ہر شخص کو بے انتہا آلام ومصائب عطا کئے ہیں۔ مگر اس سے کیونکر انکار کیا جا سکتا ہے کہ یہی آلام ومصائب یہی ناکامیاں زندگی کو حقیقی شان عطا کرتی ہیں۔ انسان کی روح اس وقت جلا پاتی ہے جب اس پر پیہم مصیبتیں پڑتی ہیں...... دنیا کے تمام بڑے بڑے رہنماؤں کی زندگی کو لے لو۔ ان میں سے ہر ایک کی زندگی مصیبتوں کا ایک گہوارہ ہے۔ یہ سب فطرت کے قوانین ہیں۔ فطرت کی سختیاں محبت کو چھپائے ہوئے ہیں۔

مجیب:۔ یہ سب صحیح۔ لیکن جب مصیبت پڑتی ہے، تب اس کی تلخی کے سوا دنیا کی اور کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ دنیا کی ہر چیز تلخ اور تکلیف دہ معلوم ہوتی ہے۔ اس وقت کی دماغی کیفیت خدا دشمن پر بھی طاری نہ کرے۔

صالح:۔ یہ دل کی کمزوری ہے۔ انسان کا فرض ہے کہ اگر وہ شکست کھائے بھی تو شکست کا اعتراف نہ کرے۔ اس سے اسکی قوت عمل برقرار رہتی ہے۔ مجیب زندگی کی مصیبتوں کو راحت سمجھ کر قبول کرنا چاہئے۔ ان سے لطف اندوز ہونا چاہئے۔ یہ کامرانی اور کامیابی کی نشانی ہے۔

مجیب:۔یہ سب صحیح......لیکن صالح......(چہرے سے انتہائی قلبی اذیت کا اظہار کرتے ہوئے) میں یہ محسوس کرر ہا ہوں کہ میرا دماغ بے قابو ہے......یہ زندگی کا پہلا موقع ہے......غالباً یہ جنون نہیں.........

صالح:۔جنون؟.........جنون ہر گز نہیں۔یہاں سے تمہاری زندگی کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔یہ تمہاری زندگی کے ایک موسم کی تبدیلی کی نشانی ہے......تمہاری موجودہ ذہنی کیفیت ایک گذرتی ہوئی تیز ہوا ہے۔جس کے گذر جانے کے بعد دماغ پھر امن وسکون سے آرام پانے لگے گا۔......سمجھے......اچھا اب اپنی محبت کے متعلق تمہارا کیا خیال ہے؟

مجیب:۔(چہرے سے تکلیف کا اظہار اور حرکات وسکنات سے بے چینی کا اظہار کرتے ہوئے) ایک خوفناک خواب۔

حبیب دوبارہ اندر داخل ہوتا ہے۔اس سے ایک قدم پیچھے وحید بھی آتا ہے۔حبیب کے چہرے سے متانت وسنجیدگی اور وحید کے چہرے سے مسرت کا اظہار کرتا ہے]

مجیب:۔مجیب تمہارے دوست وحید صاحب آئے ہیں۔اور تمہیں ایک خوشخبری سنائیں گے۔

[مجیب کچھ کہنا چاہتا ہے.........لیکن وحید جلدی سے آگے بڑھکر کہتا ہے]

وحید:۔مبارک مجیب تمہارے رسٹیکیشن کی تجویز مسترد ہوگی (مجیب حیرت وحسرت کی ملی جلی نظروں سے اس کی طرف دیکھتا ہے)

صالح:۔کیا؟

وحید:۔میٹنگ میں بڑی زبردست بحث ہوئی بالآخر تمہارے حق میں فیصلہ ہوا۔رسٹیکیشن کی تجویز مسترد ہوگی۔

[صالح ایک اطمینان کی سانس لے کر کرسی کا سہارا لگا کر آرام سے بیٹھتا ہے۔مجیب وحیدی کی طرف کھوئی ہوئی نظروں سے دیکھتا ہے پھر رفتہ رفتہ مسرت کے جذبات اس کے چہرے سے ظاہر ہونے لگتے ہیں]

حبیب:۔[مسکراتے ہوئے پہلے مجیب سے اور پھر صالح سے مخاطب ہوکر] ایک عجیب تربات یہ ہے کہ ابھی ابھی آر ورا اسمائلز کی ایک چٹھی مجھے ملی۔جس میں مجھ سے ملنے کی خواہش ظاہر کی گئی تھی۔.........

[سب کے سب تعجب کی نظروں سے اس کی طرف دیکھنے لگتے ہیں]

حبیب:۔اور میں نے جواب میں لکھدیا کہ اس وقت میں گھر ہی پر ہوں اور وہ یہاں آکر مجھ سے مل

سکتی ہیں۔ غالباً کچھ دیر میں وہ یہاں آ جائیں گی۔

[مجیب کے چہرے سے پے در پے مسرت، تعجب اور پریشانی ہے۔ صالح تعجب سے حبیب کی طرف دیکھنے لگتا ہے، جو مجیب کی کرسی پر ایک کھڑا ہے۔ کچھ دیر تک خاموشی طاری رہتی ہے۔ اور حبیب باہر چلا جاتا ہے ۔ مجیب اس خاموشی کو توڑتا ہے]

مجیب:۔ واقعات کس تیزی سے پے در پے رنگ بدل رہے ہیں۔ میرا دماغ بالکل جا رہا ہے۔ چوبیس گھنٹے کے قلیل عرصے میں حالات کس تیزی سے بدلے ہیں۔ (وہ بیٹھے بیٹھے آگے کی طرف جھکتا ہے اور دونوں ہاتھوں سے سر پکڑ لیتا ہے)

وحید:۔ مجھے خود انتہائی حیرت ہو رہی ہے۔

صالح:۔ حیرت کی کوئی بات نہیں۔ مجیب اور نفرت کے جذبات باہم اس قدر ہیں کہ وہ اکثر آپس میں بدلتے جاتے ہیں اور پھر عورتوں کی طبیعت کا کیا کہنا ہی ہے۔

وحید:۔ محبت اور نفرت کے جذبات کی یکسانی میری سمجھ میں نہیں آتی۔

صالح:۔ محبت کی طرح نفرت بھی ایک تعلق ہے۔ نفرت اور بے تعلقی میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اگر نفرت ہی ہو تو وہ بھی ایک تعلق ہے۔ غالب کا وہ شعر

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو کیجئے ہمارے ساتھ عداوت ہی

ہمارے شعراء میں زندگی کو سب سے زیادہ غالب ہی سمجھ سکے

اس شعر سے بھی یہی مطلب ہے۔ عداوت اگر چہ کہ منفی تعلق ہے۔ لیکن تعلق ضروری ہے اگر ہم کو کسی چیز کی ممانعت میں دلچسپی ہے۔ تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم کو اس چیز ہے۔ اور بسا اوقات یہ ہوتا ہے کہ ہماری دلچسپی رخ بدل دیتی ہے۔ یعنی بجائے رخ بدلنے کے خود اس چیز سے دلچسپی ہو جاتی ہے۔ اس طرح نفرت، محبت سے بدل جاتی ہے۔ اور غالباً یہی قصہ یہاں بھی درپیش ہے۔

بالکل یہی۔

مگر واہ تاسف بھی ہوا تو کب۔

میرے قتل کے بعد اسنے جفا سے توبہ ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

[حبیب تیزی سے قدم اٹھاتا اندر آتا ہے۔ صالح اور مجیب دونوں سے مخاطب باری اور راز دارنہ لہجے میں باتیں کرتا ہے]

وہ لڑکی یہیں آ گئی ہے۔ میں اس سے باتیں کر رہا تھا.......... ہوں۔

اس کی گفتگو سے اس کا منشا کسی نہ کسی طرح معلوم ہو گیا۔ وہ اپنے کئے پر متاسف ہے کہ اس کی وجہ سے مجیب کو اس درجہ ذہنی اور قلبی تکلیف ہوئی رسٹیکیشن کی تجویز کے مسترد ہو جانے کا سن کر وہ بہت خوش ہوئی جی۔

وہ اپنے کئے پر متاسف ہے۔ اور باوجود یہ کہ اس نے صاف الفاظ میں نہیں کہا تاہم اس نے اپنا مافی الضمیر ادا کر دیا کہ تلافی مافات کے لئے وہ مجیب سے شادی کر لینے پر تیار ہے......

[مجیب چونک پڑتا ہے، اور کرسی کے بازو کا سہارا لے کر اٹھکر کھڑا ہو جاتا۔ حبیب اس کے شانے پر ہاتھ رکھ کر پھر اس کو بٹھا دیتا ہے۔]

حبیب:۔ میں نے اس سے یہ خواہش ظاہر کی ہے کہ وہ خود مجیب سے اس معاملے میں گفتگو کر لے (صالح اور وحید سے) چنانچہ آپ دونوں دوسرے کمرے میں تشریف رکھئے میں آرورا کو یہیں بلا ؤے لیتا ہوں۔

[صالح اور وحید جاتے ہیں۔ اور ان کو پیچھے حبیب ایک لمحے تک کامل خاموشی میں مجیب تنہا رہتا ہے۔ اس کے بعد حبیب آرورا کے ساتھ واپس آتا ہے]

حبیب:۔ (آرورا سے معذرت کے لہجے میں) اس کمرے کی ظاہری حالت دیکھ کر آپ کو تکلیف ہو رہی ہو گی لیکن کل سے .... کل سے .... (آرورا کے چہرے کا رنگ فق پڑ جاتا ہے) میرا مطلب ہے کہ مجیب کی طبیعت ذرا پریشان رہی۔ اور اسی وجہ سے سامان اس قدر تتر بتر ہے۔

آرورا:۔ [آسان اور کمزور لہجے میں] جی کوئی بات نہیں۔

حبیب:۔ میں سمجھتا ہوں کہ میری موجودگی ضروری ہے۔

آرورا:۔ جی۔

حبیب:۔ معاف کیجئے گا مس اسمائلز بھائی ہونے کی حیثیت سے مجھ پر چند اہم ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔ باوجود اسکے میں نے اپنے بھائی کو بہت زیادہ آزادیاں دے رکھی ہیں۔ پھر بھی میرے کچھ فرائض ہیں

آرورا:۔ جی۔

حبیب:۔ (اکتا کر) میری وجہ سے آپ مطلق تکلف نہ کیجئے۔ جو کچھ آپ کو کہنا ہے مجیب سے صاف صاف بیان کر دیجئے (حبیب کمرے کے انتہائی سرے پر ایک کرسی پر بیٹھ جاتا ہے۔ اور مشغلتاً ایک کتاب اٹھا کر ورق گردانی کرنے لگتا ہے)

مجیب:۔ مس اسمائلز میں آپ کی تکلیف فرمائی کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

آرورا:۔ مطلق نہیں (اس کے چہرے سے جذبات کی رقت کا اظہار ہوتا ہے) میں یہاں ایک خاص بات کہنے آئی تھی۔

مجیب:۔ جی کیا؟

آرورا:۔ (پہلے کچھ ہچکچاتی ہے۔اس کے بعد کہتی ہے) کیا آپ میرے ناخوشگوار طرز عمل کو معاف فرمائیں گے۔

مجیب:۔ آپ کا طرز عمل ہرگز ناخوشگوار نہ تھا۔آپ نے وہی کیا جو آپ کو کرنا چاہیے تھا۔

آرورا:۔ ہرگز نہیں۔ میں جانتی ہوں آپ کو کس قدر قلبی اذیت ہوئی ہوگی۔یقین مانئے مجھے یہ سن کر بڑی مسرت ہوئی کہ آپ کے رسٹیکیشن کی تجویز مسترد ہوگئی۔

مجیب:۔ آپ کا بہت بہت شکریہ۔

(اس کے بعد خاموشی چھا جاتی ہے۔آرورا کچھ کہنا چاہتی ہے مگر نہیں کہہ سکتی۔حبیب اس حالت کو محسوس کر کے اپنی جگہ سے اٹھتا ہے)

حبیب:۔ مس اسمائلز میرا خیال ہے کہ آپ کچھ کہنا چاہتی ہیں اس کو ادا کرنے میں آپ کو زحمت ہو رہی ہے۔

(آرورا سر کے اشارے سے اثبات میں جواب دیتی ہے)

حبیب:۔ غالباً میں آپ کا مافی الضمیر ادا کرسکوں گا۔میرے خیال میں آپ یہ بولنا چاہتی ہیں کہ آپ کو مجیب کی درخواست منظور ہے،

(آرورا کے چہرے سے شرم اور سنجیدگی کا اظہار ہوتا ہے۔سر کے اشارے سے وہ پھر اثبات میں جواب دیتی ہے)

حبیب:۔ (نرم لہجے میں سنجیدگی سے) جس کا مطلب یہ ہے.......... سے شادی کرنے پر آمادہ ہیں۔

(اس پیہم اصرار پر آرورا کے چہرے سے تھکن کا اظہار ہوتا ہے۔وہ آہستہ سے "ہاں" کہتی ہے ۔مجیب اس اثناء میں برابر جمی ہوئی سکی طرف دیکھتا رہا ہے)

مجیب:۔ مس اسمائلز کیا میں دریافت کرسکتا ہوں کہ میرے بھائی جو کہہ رہے ہیں وہ آپ کے مافی الضمیر ہیں؟

آرورا:۔ (پہلے کس قدر مسکرا کر پھر مستعدی سے صاف صاف بیان، ہاں .... میرا خود بولنا ضروری ہے غالباً مجھے صاف الفاظ میں یہ کہہ دینا چاہئے کہ میری وجہ سے آپ کو تکلیف ہوئی مجھے اس کا احساس ہے اور تلافی مافات کا ذریعہ بھی ہے کہ تحریک کی تھی اسے میں .... مان لوں۔

مجیب:۔(اپنی ساری سراسیمگی اور بدحواسی چھوڑ کر انتہائی صاف پیرائے میں) مس اسمائلز آپ کی اس عنایت کا بہت بہت شکریہ یہ چوبیس گھنٹے قبل میں آپ کی زبان سے یہ الفاظ سنتا تو غالباً میں زندہ نہ رہ سکتا۔ لیکن اس چوبیس گھنٹے کے عرصے میں میں نے خوفناک ترقی کی ہے۔ میں یہ محسوس کر رہا ہوں کہ میری دفعتاً کئی سال کا اضافہ ہو گیا ہے۔ مجھے خود اپنی پہلی کیفیت پر تعجب ہے۔

(آرورا کا چہرہ خلاف توقع جواب سن کر حیرت کی تصویر بن کر وہ پھر بھی گفتگو کے آخری حصہ اور انجام سننے کا اشتیاق اس کے چہرے سے ہے۔ حبیب دونوں ہاتھ جیب میں رکھکر مجیب کی طرف متعجب نظروں سے کچھ الفاظ ادا کر کے ایک دو سیکنڈ کے لئے ٹھہرتا ہے۔ اور اس کے بعد انتہائی غم ناک لہجے وہ آخری الفاظ ختم کرتا ہے)

میرے ذہن کو صدمہ پہنچا وہ اس قدر خلاف توقع اور اس قدر سخت تھا کہ میری قوت احساس تقریباً ختم ہو گئی۔ آپ کی اس عنایت کا بہت بہت شکریہ لیکن میں اب ایک ایسا انسان ہوں جس کا دماغ ٹوٹی ہوئی کشتی کی طرح سمندر کی لہروں کے رحم پر ہو۔ اس ٹوٹی ہوئی کشتی پر کس کو بٹھاتا اس کی زندگی کو خطرے میں مبتلا کرنا ہے .... دوسرے الفاظ میں میری ذہنی کیفیت اجازت نہیں دیتی کہ میں آپ کی عنایت سے فائدہ اٹھا سکوں۔

انتہائی تعجب کے لہجے میں) اس کے معنی یہ ہے کہ تم شادی سے انکار کر رہے ہو۔

جی ہاں (آرورا سے) مس اسمائلز مجھے بہت افسوس ہے کہ میں آپ کے جذبات کو صدمہ پہنچا رہا ہوں (جس کا چہرہ بالکل زرد ہے بہت پست آواز میں کہتی ہے) مطلق نہیں

(اور پھر وہ جانیکے لئے مڑتی ہے) حبیب اس کے ساتھ باہر تک جاتا ہے اور پھر واپس آجاتا ہے۔ مجیب ایک گہری سانس لے کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ اور ٹہلنے لگتا ہے۔ حبیب اس کی طرف دیکھتا رہتا ہے)

(اور اسی حالت میں چند خاموش لمحے گذر جاتے ہیں۔ پھر پردہ گرتا ہے)

☆☆☆

طربیہ خداوندی

DIVINA COMMEDIA

ابتدائیہ

از: دانتے

اطالوی سے اُردو ترجمہ

مترجم: عزیز احمد

شائع کردہ : انجمن ترقی (ہند) دہلی

پہلا ایڈیشن 1943ء

نوٹ: طربیہ خداوندی کا صرف مقدمہ اور ابتداء کا ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے۔

پھولوں والا شہر

فلارنس کے اسٹیشن سے نکلتے ہی سیاح کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے شہر میں آیا ہے جو تمام شہروں سے مختلف ہے۔ مکانوں اور پتھروں کی بوسیدگی سے قرون وسطیٰ کی ہر ہر قدم پر یاد آتی ہے۔ اس شہر کی عمارتیں قرون وسطیٰ اور نشاۃ ثانیہ کے تمدن کا اعلیٰ ترین نمونہ ہیں۔ اس کے تصویر خانے رومتہ الکبریٰ کے سوا کہیں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ دریائے آرنو کا گدلا پانی اب بھی اسی طرح بہتا ہے اور پرانے پل Ponte Vecohic پر اب بھی وہی دو رویہ کوٹھریاں بنی ہوئی ہیں جو اب سے کئی سو سال پہلے بھی تھیں۔ مسافر ریلوے اسٹیشن سے باہر نکلا تو سامنے ایک چوڑا سا چوراہا ہے جس کو اسٹیشن کا چوراہا کہتے ہیں۔ فرض کیجئے اس نے یہیں کسی ہوٹل میں رات بسر کی اور صبح کو شہر کی سیر کو نکلا۔ ذرا آگے بڑھا تو ایک اور چوراہا ملا جو پیانسا ادونا حضرت مریم کہلاتا ہے۔ یہاں سان لارن تسو کا کلیسا ہے اور بیدی چی خاندان کا مقبرہ ہے جس میں میکائیل آنجلو کے بنائے ہوئے دن اور رات اور صبح اور شام کے مجسمے ہیں اور آگے بڑھ کے وہ پیاسا دو مو پہنچا ہے۔ یہاں فلارنس کا کلیسائے اعظم ہی جو سانتا ماریا دل فیورے کہلاتا ہے۔ اس کلیسا میں مسافر میکائیل آنجلو اور لوشیا دیلا روبیا کی بنائی ہوئی تصویریں --- ایک تصویر دوے می کے لینو Domenico Di Michelino کی بنائی ہوئی ہے جس کا نام ہے ''طربیہ خداوندی''۔ سامنے دانتے کتاب کھولے کھڑا ہے' اوپر فردوس کے تارے چمک رہے ہیں' پیچھے اعراف کا پہاڑ ہے اور دانتے کے سیدھے ہاتھ پر جہنم کے عذابوں کا نقشہ ہے۔ مسافر کے دل میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ یوں تو فلارنس کی خاک سے ہزار ہا با کمال پیدا ہوئے لیکن شاید ہی کوئی دانتے کے رتبے تک پہنچ سکا۔ باتس تیرو کے برنجی دروازے پر گی برتی کی ستائیس سال کی محنت کی داد دیتا' ہمارا مسافر یوفتِ سی گیلری کی طرف روانہ ہوتا ہے۔ ویا کالتسا ایولی میں ایک گلی کے نکڑ پر وہ ٹھٹک جاتا ہے کیوں کہ گلی کا نام ویا دانتے ہے۔ وہ تھوڑی دیر کے لئے اس گلی پر ہو لیتا ہے اور ایک چھوٹے سے پرانے مکان کے سامنے رک جاتا ہے۔ یہ مکان کا سادا نتے کہلاتا ہے۔ یہیں ۱۲۶۵ء میں دانتے الی گیری پیدا ہوا تھا جس کی روشنی سے پترارکا اور چاسر سے لے کر اقبال اور روس میں رولاں تک سب مستفید ہوئے۔

اس کے بعد ہم کو اس مسافر کی سیر سے کوئی دلچسپی نہیں۔ دانتے کا یہ گھر جو کم و بیش آٹھ سو سال سے اسی جگہ کھڑا ہوا ہے۔ اُس کے اطراف ایسے ایسے انقلابات ظہور میں آئے کہ رومتہ الکبریٰ' اثینیہ اور دہلی کے

سوا شاید ہی دنیا کے اور کسی شہر نے دیکھے ہوں۔ دانتے اس شہر کا سب سے بڑا شاعر تھا۔ یہاں وہ پیدا ہوا۔ یہاں امن دیکھے اور یہاں لڑائی دیکھی۔ یہاں محبت اور وفاداری سیکھی۔ یہاں بے وفائی اور غداری دیکھی۔ یہاں سے نکالا گیا اور سالہا سال جلا وطنی میں اس شہر کے خواب دیکھتا رہا۔ یہی شہر اس کی تمام امیدوں کا مرکز تھا۔ جب طربیۂ خداوندی میں اس شہر کا ذکر آجاتا ہے تو وہ اپنا سلسلہ بیان چھوڑ کے بھٹک جاتا ہے۔ جہنم ہو یا اعراف یا فردوس، جب اس شہر کی کوئی روح ملتی ہے تو اس کے ذکر سے وہ بھی اسی قدر بے تاب ہو جاتی ہے۔ اس کتاب میں جس کا ترجمہ ہم پیش کر رہے ہیں بار بار اس شہر کا ذکر آتا ہے اور ناظر محسوس کرے گا کہ جنت ہو یا جہنم شاعر کی آنکھوں سے فلارنس اوجھل نہیں ہوتا۔

فلارنس یا فرانسیسی تلفظ میں فلورانس جیسا کہ نام سے ظاہر ہے پھولوں والے شہر کے معنی رکھتا ہے۔ تیرھویں صدی میں یہ شہر فیورن تسا کہلاتا تھا۔ جدید اطالوی میں یہ نام مخفف ہو کے فیرن تسے رہ گیا ہے۔ یہ شہر اطالیہ کی قدیم ترین بستیوں میں ہے۔ شہر کے قریب ایک بلندی ہے جو فی زوے Fiesole کہلاتی ہے۔ اٹروسکی دور یعنی تقریباً دو سو سال قبل مسیح میں جب فلارنس کا وجود نہ تھا یہاں آبادی تھی، جیسے حیدرآباد کے آباد ہونے سے پہلے گولکنڈہ۔ ۸۲ء میں سِلّا نے اس کو تاخت وتاراج کیا مگر اس کے بعد رومتہ الکبریٰ کے سائے میں جدید فلارنس نے جنم لیا۔ اہل روما نے اس نئی آبادی کا نام فلورنشیا Florantia شہر کو رکھا۔ اس شہر کو بڑا عروج ہوا۔ لیکن جب رومتہ الکبریٰ ہی کا تختہ وحشی جرمانی قبائل نے الٹنا شروع کیا تو فلارنس بھی بار بار تاخت وتاراج ہوتا رہا۔ یہی حالت تقریباً بارھویں صدی کی ابتدا تک رہی۔ لیکن جب ۱۱۱۵ء میں توسکا (ٹسکنی) کی ملکہ ماتل دے Matilde کا انتقال ہوا تو فلارنس کی یہ حالت تھی کہ وہ حلم و حکمت، فنون لطیفہ اور شاعری دولت اور حشمت میں اطالیہ کے تمام شہروں کا سرتاج تھا۔ اس صدی میں اہل فلارنس کی قابلیت اور ذہانت کا یہ عالم تھا کہ پاپائے روم بونی فاتسیو ہشتم نے ۱۳۰۰ء کے دربار میں یہ دیکھ کر کہ یورپ کی تقریباً تمام عیسائی ریاستوں نے فلارنس ہی کے باشندوں میں سے کسی نہ کسی کو اپنا سفیر بنا کے بھیجا ہے یہ کہا:

I Fiorintini Essere li Quinto Elemento یعنی اہل فلارنس عنصر خامس ہیں۔ تیرھویں صدی میں فلارنس ہر طرح پرے کا کے عہد کے ایتھنز سے ٹکر کھاتا تھا۔ وہاں کے باشندوں کی ذکاوت، ان کا ذوق، ان کی ذہانت مشہور تھی۔ ساتھ ہی ساتھ شہر کی دولت بھی بڑھتی جا رہی تھی۔ شہر میں چوں کہ خوش حالی عام تھی اس لئے معاشی طبقوں کا امتیاز نمایاں نہ معلوم ہوتا تھا۔ نو دولت شہری

Popelani Grassi نوابوں کی عادات اور ان کا تمدن سیکھ رہے تھے۔ دربار اور درباری کا چراغ گل ہو چکا تھا۔ لیکن درباری آئین کی بہت سی نشانیاں باقی تھیں جن سے روز کی زندگی میں لطف سا پیدا ہوتا ۔ گویلف دور حکومت میں امن اور مساوات کی وجہ سے شہر کی زندگی قابل رشک تھی۔ بری اور بحری تجارت فروغ پر تھی۔ تمام شہریوں کے لئے ایک ہی قانون تھا۔ کوئی شخص بے کار نہ تھا۔ کوئی شہر فوجی طاقت میں اسکے برابر نہ تھا۔ یہ دانتے کے بچپن کا زمانہ تھا اور اس کی بہترین تصویر دانتے کے ہم عصر مورخ ولانی Viliani نے کھینچی ہے۔

لیکن یہ نقشہ بگڑنے ہی والا تھا۔ بہت جلد پستوئیا کے قصبے سے جنگ بادل اٹھا جو ابتدا میں کف دست سے زیادہ بڑا نہ تھا۔ لیکن اس بادل سے خون کی وہ بارش ہونے والی تھی جسنے دانتے کی زندگی تلخ کردی۔ گویلف جماعت میں پھوٹ پڑی۔ سیاہ گویلف اور سفید گویلف ایک دوسرے کے دشمن ہوگئے اور فلارنس پر وہ ادبار چھایا جس کا رونا دانتے نے بار بار رویا ہے۔ اس ہنگامے میں دانتے کو فلارنس سے جلاوطن کیا گیا۔ اس جلاوطنی میں اس نے طربیہ خداوندی لکھی۔ اس کے جسم و جان دونوں فلارنس کے لئے تڑپ رہے تھے۔

تیرھویں صدی کی ابتدا سے لے کر دانتے کی وفات تک فلارنس کی تاریخ کے اہم واقعات یہ ہیں۔

۱۲۰۷ فلارنس میں پہلے ناظم اعلیٰ کا تقرر

۱۲۱۶ء گویلف Guelf اور گی بے لین ------- جماعتیں قائم ہوئیں فلارنس کی وہ دشمن جماعتوں میں تقسیم۔ ۱۲۵۰ء گویلف جماعت کا اقتدار، شہریوں کی حکومت قائم ہوئی پستوئیا اور قریبی شہروں پر فلارنس کی حکومت۔

۱۲۵۰ء کی شہریوں کے سردار کی خدمت قائم کی گئی جس کے چھتیس مددگار تھے۔ ساتھ ہی بارہ بزرگان شہر کی ایک مجلس مشاورت قائم کی گئی۔

۱۲۵۲ء پہلی بار سوے کے فلارن ---۔ الفظ فلارن' فلارنس سے مشتق ہی رائج ہوئے۔

۱۲۶۰ء مونتاپرتی کی لڑائی میں گی بے لین جماعت کی فتح۔

۱۲۶۵ء دانتے پیدا ہوا۔

۱۲۶۶ء گویلف جماعت پھر غالب آگئی نئی حکومت کا قیام۔

۱۲۶۷ء جو گی بے لین شہر میں باقی رہ گئے تھے۔ ان کی جائیدادیں ضبط کر لی گئیں۔

۱۲۸۹ء کامپال دی نو کی لڑائی جس میں دانتے نے حصہ لیا۔

۱۳۰۰ء سیاہ اور سفید گویلفول میں پھوٹ سیاہ گویلفوں کی فتح' دانتے کے لئے سزائے موت کا حکم ہوا۔ لیکن اس کی تعمیل نہ ہوسکی (دانتے نے طربیہ خداوندی' کے سفر فردوس وجہنم کی تاریخ اسی سال کو قرار دی' حالاں کہ کتاب کئی سال بعد لکھی گئی۔ اس سال کے بعد سے کتاب کی تحریر کے زمانے تک جو واقعات پیش آئے انہیں دانتے نے پیشین گوئیوں کے طور پر بیان کیا ہے۔

۱۳۰۲ء دانتے کو فلارنس سے جلاوطن کیا گیا اور اس کی جایداد ضبط کرلی گئی۔

۱۳۲۱ء دانتے کی وفات۔

۱۳۲۸ء فلارنس کے عروج وتمدن کا نیا دور شروع ہوا۔

یوں تو ہر مصنف اور شاعر کی زندگی پر اس کے ماحول کے معاشی' سماجی اور سیاسی حالات کا اثر پڑتا ہے۔ لیکن فلارنس تو دانتے کی زندگی اور اس کی شخصیت کا جزو لانیفک ہے۔ فردوس میں ایک پورا قطعہ فلارنس کی گزشتہ عظمت کی تعریف میں ہے اور ایک فلارنس کی موجودہ نکہت پر تاسف میں

جلاوطنی کے زمانے میں ادھر ادھر بھٹکتا ہوا جب وہ اپنی عظیم الشان تصنیف میں مصروف تھا۔ فلارنس اس کے لوگ اس کی ندی' اس کی گلیاں' اس کے سکے اور اس کے حاکم اس کی نظروں میں بسے ہوئے تھے۔ چوں کہ وہ شہنشاہیت پسند تھا اطالیہ سے اسے کوئی خاص محبت نہ تھی۔ لیکن وہ فلارنس کا عاشق تھا۔

گی بے لین اور گویلف:

نفاق بعض ملکوں کی قسمت میں لکھا ہوتا ہے جیسے ہندوستان یورپ میں یہی حال صدیوں تک اطالیہ کا رہا۔ اس نفاق کی اصلی بنیاد اطالیہ میں مذہب اور سیاست کی دو عملی تھی۔ رومتہ الکبریٰ چوں کہ سلطنت کا پایۂ تخت تھا اس لیے عیسائیت کا مستقر بھی بنا اور مذہبی لحاظ سے بھی اس کی تعظیم کی جانے لگی۔ رفتہ رفتہ جب روما کی شہنشاہی عظمت ختم ہونے لگی تو صرف مذہبی عظمت باقی رہ گئی آسٹروگاتھ وحشی قبائل کے سردار تھیوڈورک نے شہر روما کو اپنی سلطنت میں شامل نہیں کیا۔ اسی وقت سے اطالیہ کی قوت مذہب اور سیاست میں بٹ گئی۔ دو طاقتیں ساتھ ساتھ مضبوط ہونے لگیں۔ ان دو طاقتوں کا دست وگریباں ہونا ضروری تھا۔

لومبارڈ فتوحات کے زمانے میں ملک کے ٹکڑے ٹکڑے ہوگئے۔ کچھ شہر لومبارڈوں کے زیر اثر آگئے تو کچھ آزاد رہے اور جب یہ حکومت کمزور ہوئی تو شمالی اطالیہ کے بہت سے شہروں کی فوجی طاقت زور پکڑنے لگی اور آپس میں خانہ جنگیاں شروع ہوگئیں۔

جو شہر آزاد رہ گئے تھے وہ مقدس سلطنت روما کے قائم ہونے کے بعد اپنی آزادی برقرار رکھنے کے لئے کبھی پاپائے روم کا ساتھ دیتے تو کبھی شہنشاہ کا اس زمانے میں متحدہ اطالوی قومیت کا تصور پیدا نہیں ہوا تھا۔ حب وطن سے اپنے شہر کی محبت مراد لی جاتی تھی۔ کچھ عرصے بعد اس جذبے کی بھی جگہ گویلف اور گی بے لین فرقہ بندی نے لے لی۔

دے نس' میلان' جینوآ' بولوینا' فلارنس' پروجیا' امالفی' لوکا اور پی سا میں جمہوری حکومتیں تھیں۔ مگر ہر ایک کا نظام جداگانہ تھا۔ اور تمدن میں انفرادیت تھی۔ مگر یہ تمام تمدن ایک عام اطالوی تمدن کے جز تھے۔ پھر بھی قرون وسطیٰ کی اطالوی سیاست یا ادب یا آرٹ کا مطالعہ ایک قومی ادب یا سیاست یا آرٹ کا مطالعہ نہیں ہر شہر کی انفرادی خصوصیت سیاسی اور اجمالی اظہار میں نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ ہر شہر کی معاشی زندگی بھی مختلف تھی وے نس' جینوا' مالفی اور پی سا اپنے بحری تجارتی بیڑوں کے زور پر ترقی کر رہے تھے۔ میلان کا ساہوکارہ مشہور تھا۔ بولونیا اور پے دوا اور وی چن تسا میں بڑی بڑی یونیورسٹیاں تھیں جہاں لوگ تحصیل علم کے لئے کھنچ کھنچ کے آتے۔ سیاسی اعتبار سے کچھ شہر اپنے روابط مشرقی بازنطینی سلطنت سے بڑھاتے تو کچھ فرانس سے اور کچھ ہسپانیہ سے۔ شمالی اطالیہ پر جرمنی کا اثر تھا اور جنوب اور وسط کو مسلمانوں کے بحری حملوں کی وجہ سے سکون نہیں تھا۔ ان شہروں میں ایسی دشمنی اور رقابت تھی جیسے آج کل مختلف ممالک میں ہوتی ہے ۔ پی سا نے امالفی کو تباہ کیا جینوآ نے پی سا کو' اور جینوآ کو دے نس نے فلارنس نے اس لئے پی سا پر قبضہ کیا کہ اسے سمندر تک راستے کی ضرورت تھی۔ شہروں کی اس کشمکش' اس باہمی نزاع کا سب سے بڑا شاعر دانتے ہے۔ وہ بے تکلف رومانیا اور بولونیا اور پی سا کو گالیاں دیتا ہے اور ان شہروں کی ہجویں لکھتا ہے۔ باوجود اس کے کہ اسے خود اپنے وطن فلارنس سے بڑی محبت ہے وہ اس کی بھی شکایت اور ہجو سے باز نہیں آتا ۔ لیکن ان شہروں کے باہمی حسد' ان کے باشندوں کی تنگ نظری اور عصبیت ان کی ذہنیتوں کی گندگی کی جتنی اچھی تصویریں دانتے نے کھینچی ہیں اٹھارویں صدی سے پہلے کسی اور تمدن کی اتنی اچھی ہجو شاید ہی کہیں لکھی گئی ہو۔

قصہ مختصر یہ اطالوی شہر پاپائے روم کے مذہبی اقتدار اور مقدس سلطنت روما کے شہنشاہی اقتدار کو اصولوں کی حد تک تسلیم کرتے تھے۔ لیکن اگر کوئی شہنشاہ اپنے امیروں کو ان شہروں کا حاکم مقرر کرتا تو شہر کے باشندے شہری اسقف کے ساتھ مل کے ضرور بغاوت کرتے۔ شاہی حاکم یا امیر کو شہر کے باہر اپنے قلعے میں پناہ لینی پڑتی۔ اسقف شہر کے ذی اثر لوگوں کی مدد سے حکومت کرتا۔ سیاست پر عوام Popolo

حاوی ہونے لگے Popolo کے لفظی معنی تو عوام کے ہیں لیکن دراصل ان سے انتہائی ذی وجاہت اور ذی اثر خاندانوں کے ارکان مراد تھے۔ تقریباً انہی معنوں میں آج کل انگلستان کے دارالعلوم میں عوام کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ رفتہ رفتہ عوام کا مفہوم ان شہروں میں وسیع ہونے لگا اور نچلے طبقوں کے لوگ بھی ان میں شامل کیے جانے لگے۔ اس پر Popolo کئی قسمیں قرار دی گئیں مثلاً Primo Popolo اور Popolo Grasso وغیرہ۔ جوں جوں عوام الناس حکومت میں حصہ لینے لگے حقیقی جمہوریت قائم ہونے لگی۔ پھر یہ شہری جنھوں نے اسقف کی مدد سے شہنشاہی حکومت سے بغاوت کی تھی، شہنشاہوں سے یہ حق بھی مانگنے لگے کہ وہی اپنے اپنے اسقفوں کو چنیں اور ۱۰۷۳ء کی لڑائی War of Investitures کے بعد یہ حق انہیں مل گیا۔

یہ جنگ گویا مقدس سلطنت روما کے جرمن کے مقابل اطالوی شہروں کی جنگ آزادی تھی۔ شہریوں کو پاپائے روم گری گوری ہفتم کی سرپرستی حاصل تھی۔ اس کے بعد جو پھوٹ پڑی وہ ایسی تھی کہ شہروں کی باہمی رقابت اس کے سامنے کوئی چیز نہ تھی۔ یہ نئی پھوٹ گویلف اور گی بے لین جماعتوں کا نزاع تھا۔

مقدس سلطنت روما کے شہنشاہی نظام میں ایک ایسی طاقت نمودار ہوئی جس نے اس کی کوشش کی کہ تمام اطالیہ کو متحد کر کے سلطنت کا ایک حصہ بنایا جائے اور باہمی خانہ جنگی کا انسداد کیا جائے۔ یہ ہوہن اشتاد فین Hohenstrafen خاندان کا اقتدار شہنشاہی تھا۔ ۱۱۵۲ء میں فریڈرک بار باروسا کو شہنشاہ منتخب کیا گیا۔ اس نے لومبارڈی پینیچ کے شمالی اطافیہ کو دو گروہوں میں منقسم کیا۔ لیکن ان دونوں گروہوں نے پاپا ۔الگزنڈر سوم سے مل کر اس کے خلاف بغاوت کی۔ ۱۱۸۳ء میں لے نیانو Legnano کی لڑائی میں بار باروسا کو اپنی کمزوری کا علم ہوا۔ شہنشاہ نے ان کے حقوق خود مختاری کو بڑی حد تک تسلیم کر لیا۔ دوسری طرف ان شہروں کو شہنشاہی اثر کی بے طاقت شان وشوکت بھی پسند نہ تھی۔ اب صلح ہونے کے بعد شہنشاہی امرا جو بغاوت کے زمانوں میں بھاگ بھاگ کے اپنے قلعوں میں رہنے لگے تھے۔ شہروں کو واپس آنے لگے اور شہروں میں مکانات بنوانے لگے بار باروسا نے ان امرا اور شہریوں دونوں پر غیر جانب داری سے حکومت کرنے کے لئے غیر ملکی نظما کا تقرر کیا۔ شہر کا یہ ناظم پوڈستا Podesta کہلاتا تھا۔ رفتہ رفتہ یہ شہر کے ناظم کا عام لقب ہو گیا۔ خواہ اسے شہنشاہ انتخاب کرتا یا شہری خود چنتے۔

۱۲۱۲ء میں فریڈرک ثانی تخت نشین ہوا۔ اس شہنشاہ کی شخصیت کئی اعتبار سے اکبر اعظم سے ملتی جلتی ہے ۔اس کے دربار میں بھی وہی طنطنہ اور دبدبہ تھا۔ مذہبی اثرات سے وہ بھی اسی قدر آزاد تھا۔ اور ہر مذہب اور

ملت کے علما اس کے دربار میں جمع تھے۔ پروونس اور اطالیہ کے شعر یہودی اور عرب علما سب ہی اس کے دربار میں زینت تھے۔ نیپلز میں اس نے ایک یونیورسٹی قائم کی جہاں علوم اسلامیہ کی بھی تعلیم دی جاتی تھی۔ اور جس اثر یورپ کے فلسفے اور سائنس پر بہت گہرا پڑا۔ سیاسی تدبر میں بھی کئی لحاظ سے یہ شہنشاہ اکبر کا سا تھا۔ جس طرح اکبر ہندوستان میں ایک متحد قومیت کی بنیاد ڈالنا چاہتا تھا اسی طرح فریڈرک کا بھی یہ منشا تھا کہ وہ مقدس سلطنت روما کے نظام کے اندر اطالیہ اور صقلیہ کو متحد کر کے ایک قوم بنائے اسے اکبر سے زیادہ ناکامی ہوئی کیوں کہ یہاں پاپائے روم سے مقابلہ تھا۔ اگر ایسا ہو جاتا تو پاپائے روم کی طاقت ختم ہو جاتی۔ پاپاؤں نے ہوین اشتادفین خاندان کی کمر توڑنے کا مصمم عزم کر لیا۔

چنانچہ پورا اطالیہ اپنی تاریخ کی ہیبت ترین خانہ جنگی میں مبتلا ہو گیا۔ ایک فریق جو شہریوں اور حریت پسندوں پر مشتمل تھا گویلف Guelf کہلانے لگا۔ اس جماعت میں تجارت اور صنعت کو ترقی دینے والے لوگ شامل تھے اور اسے پاپائے روم کی سرپرستی حاصل تھی۔

مخالف فریق گی بے لین Ghibeline کہلاتے تھے۔ اس جماعت کے ارکان وہ امرا تھے۔ جنھیں حقوق شہریت مل گئے تھے۔ اس میں جنگ جو شہسوار اور امیر طبقوں کے لوگ شامل تھے۔ یہ جماعت جاگیردارانہ نظام کی حامی تھی اور اسے شہنشاہی سرپرستی حاصل تھی۔

ان دونوں جماعتوں میں سخت خوں ریزیاں ہوتی رہیں۔ جب کسی شہر میں ایک فریق کی فتح ہوتی تو شہر کے نصف کے قریب آبادی کا صفایا کر دیا جاتا جو دوسرے فریق پر مشتمل ہوتی۔ دوسری جماعت کے لوگ پاس کے کسی شہر میں پناہ لیتے اور وہاں اپنی جماعت کے لوگوں سے مل کر پھر اپنے شہر پر حملہ کرتے اور فریق مخالف کی آبادی کا قتل عام کرتے یا ان کی جایدادیں ضبط کرتے۔ اس طرح شہروں کی رقابت کی اہمیت ثانوی ہو گئی اور گویلف اور بے لین فرقوں میں سارا اطالیہ آدھا آدھا بٹ گیا۔

یہ دونوں فرقے دراصل شہنشاہیت اور پاپائیت کی پرانی لڑائی کی نئی اور مہیب تر شکل تھے۔ لیکن یہ نفاق ایسی زہرناک صورت اختیار کر گیا کہ صدیوں تک اطالیہ اس کے انجام سے پنپ نہ سکا۔ باہمی منافقت کا یہ عالم تھا کہ گویلف اپنی ٹوپیوں میں ایک طرف پر لگاتے تو گی بے لین دوسری طرف۔ گویلف میز پر ایک طرح پھل کاٹتے تو گی بے لین دوسری طرح۔ گی بے لین اپنے کوٹ پر سفید گلاب لگاتے تو گویلف سرخ گلاب۔ انگڑائی لینے، راستہ چلنے، بات کرنے اور قسمیں کھانے میں گویلف اور گی بے لین پہچانے جا سکتے ہیں۔ ایک خاندان دوسرے خاندان کا دشمن تھا۔ رومیو اور جولیٹ کا قصہ اسی نزاع کی یادگار ہے۔

۱۲۶۱ء میں فریڈرک ثانی کے بیٹے مان فریدہ مین فرید نے دوبار پاپائی فوجوں کو شکست فاش دی تو پاپا اربان چہارم نے جو فرانسیسی نژاد تھا فرانس کے بادشاہ کوئی نہم کے بھائی شارل وآنژو Charles D Anjo کو سسلی کے تخت کی دعوت دی۔ کچھ عرصے بعد ایک اور فرانسیسی نژاد پاپا کلیمان چہارم نے پھر اسی قسم کی دعوت دی۔ اور فرانسیسی فوج نے پہلے مین فریڈ اور پھر فریڈرک کے پوتے کون راڈن Konrdin کی فوجوں کو شکست دے کے متحد اطالیہ اور شہنشائیت کے اقتدار اعلیٰ کا صدیوں کے لئے خاتمہ کر دیا۔ پاپائی اقتدار اور گویلف جماعت کو کامل فتح حاصل ہوئی۔ مگر پاپائیت فرانسیسی اقتدار کی محکوم ہونے لگی اور خانہ جنگیاں کم نہ ہوئیں۔ دانتے نے جلاوطنی کے عالم میں اپنی پہاڑی پناہ گاہ سے دعائیں کیں کہ مقدس سلطنت روما کا اقتدار پھر سے قائم ہو ملک متحد ہو جائے اور پھر سے امن چین ملے۔ مقدس سلطنت روما کا نیا شہنشاہ لکسم برگ کے شاہی خاندان کا ہنری ہفتم اطالیہ آیا مگر کچھ نہ کر سکا۔ پاپائیت کو بالآخر فرانسیسی مدد کی پوری قیمت ادا کرنی پڑی یعنی فرانس کی غلامی کرنی پڑی۔ پاپائے روم کا مستقر بجائے روما کے جنوبی فرانس میں شہر دی سینیا Ayignoii قرار پایا شہنشاہ ہنری ہفتم کی وفات اور ۱۳۱۶ء میں پاپائے روم کے ادی سینیاں ہجرت کرنے کے بعد شہروں میں سے اکثر پر گویلف جماعت ہی کا راج رہا۔ فلارنس اس جماعت کا مرکز تھا۔ دانتے جلاوطن تھا۔

اس پر آشوب زمانے میں دانتے کی زندگی کا بڑا حصہ گزرا تھا۔ طربیہ خداوندی کے فن اور نفس مضمون پر اس خانہ جنگی کا جو اثر ہوا۔ وہ معمولی نہ تھا اگر اس شاہ کار کو ایک بہت بڑے ڈرامے سے تشبیہ دی جائے تو اس کے کردار یہی شورش پسند گویلف اور گی بے لین ہیں۔ یہی دانتے کی ساری دماغی کوفت کا باعث ہیں۔ انہی کی وجہ سے جہنم میں کہیں کہیں گوئٹے کی Walpurgis Nacht کی سی کیفیت جا بجا پیدا ہو جاتی ہے۔

دانتے کے خاندان کا گویلف جماعت سے تعلق تھا لیکن اسے خود گی بے لین جماعت سے ہمدردی تھی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس کے خیال میں شہنشاہیت کا زوردار پنجہ ہی امن قائم رکھ سکتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شہنشاہیت کے ساتھ بیرونی غیر ملکی سیاسی اقتدار کا عائد ہوتا بھی ضروری تھا۔ لیکن اس وقت تک قومیت اور وطن پرستی کے تخیل نے زیادہ ترقی نہیں کی تھی۔ آزادی سے زیادہ دانتے کے خیال میں امن وانتظام کی ضرورت تھی۔ اس کی طبیعت امیرانہ تھی' نشاۃ ثانیہ کی جمہوریت پسندانہ تحریکوں کی صبح کاذب سے اسے ہمدردی تھی تو صرف انصاف کی حد تک ورنہ اس کا اپنا نقطہ نظر قرون وسطیٰ کا تھا۔

قرون وسطیٰ میں عام طور پر یہ خیال جڑ پکڑ چکا تھا کہ خدائے تعالےٰ نے امن کے ساتھ حکومت کرنے

کی خدمت سلطنت روما کے سپرد کی تھی۔ یہ خیال پہلے آروسیس Orosius نے ظاہر کیا تھا جو فن تاریخ میں دانتے کا معنوی استاد ہے۔ اس کی محنت یہ تھی کہ رومی شہنشاہ آگسٹس ہی کے دور حکومت میں دنیا نے پہلی بار امن و سکون پایا۔ اور اسی دور حکومت میں حضرت عیسیٰ پیدا ہوئے۔ دانتے نے اپنے سیاسی خیالات اپنے طالبی رسالے میں ظاہر کیے جس کا نام اسے De Monarchia رکھا۔ اس کتاب میں بحث کے بعد دانتے نے تین نتیجے پیش کیے ہیں۔ ایک تو یہ کہ خدا کی مشیت یہ ہے کہ انسان کو ایک عالم گیر سلطنت کی ضرورت ہے۔ دوسرے یہ کہ خدا تعالےٰ نے رومتہ الکبریٰ کی سلطنت کو اسی لیے فروغ دیا کہ وہ یہ ضرورت پوری کرے۔ تیسرے یہ کہ رومتہ الکبریٰ کے شہنشاہ کو حق شہنشاہی خدا نے عطا کیا ہے نہ کہ پاپائے روم نے۔

اس طرح دانتے اس زمانے میں مقدس سلطنت روما کا بڑا اہم حامی تھا۔ یہی خیالات اس نے بار بار طربیہ خداوندی میں ظاہر کیے ہیں۔

De Monarchia شہنشاہیت کے متعلق محض دانتے کے خیالات کا مجموعہ نہیں۔ یہ فلسفہ تاریخ دستور پر یورپ میں سب سے پہلی کتاب ہے۔ اور سب کی بنیاد ہے۔ اطالیہ میں شہنشاہیت اور پاپائیت کی دو عملی وجہ سے جو طوفان بدتمیزی برپا تھا، دانتے نے اس کا مداوا تجویز کیا ہے۔ شہنشاہت پاپائیت کی غلام نہ ہو مگر اس کی دشمن بھی نہ ہو۔ کیوں کہ اگر لطف خداوندی نے انسانی امن و امان کے لئے شہنشاہیت کو مقرر کیا ہے تو کلیسا بھی اسی لطف کا مظہر ہے۔

مذہب اور فکر

بہت سے لوگوں کا یہ خیال ہے کہ دانتے کی شہرت اور اس کی قدر کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کا نفس مضمون مذہبی ہے لیکن ہم دیکھ چکے ہیں کہ سیاسی اعتبار سے دانتے پاپائیت کے اثر و اقتدار کا مخالف تھا۔ وہ کیتھولک تھا مگر بہت سے پاپاؤں کو اس نے جہنم میں جگہ دی۔ اس نے دوزخ اور جنت کا جو نقشہ کھینچا ہے اس میں شک نہیں کہ اس کی بنیاد مذہب پر ہے لیکن اس بنیاد پر جو عالی شان عمارت تعمیر ہوئی ہے وہ اس کی اپنی آزاد فکر اور آزاد ہنر کا نتیجہ ہے۔

ہر شاعر کو اس عہد کے ذہنی ماحول کے پس منظر کے ساتھ جانچنا چاہیے۔ کیتھولک فلسفہ حیات و آخرت تیرھویں صدی کی ذہنی زندگی پر اسی طرح حاوی تھا جیسے آج کل فرائڈ اور کارل مارکس کے افکار۔ فرق اتنا

ہے کہ موجودہ زمانے میں بحث و تردید کی جتنی آزادی ہے، جتنے واقعے ہیں اور جیسا زور ہے وہ اس زمانے میں ممکن نہ تھا۔ دانتے کی ذہنی آزادی کا ہمیں جا بجا پتا چلتا ہے۔ اس نے ابن رشد، ابی سینا اور صلاح الدین کو جہنم سے باہر جگہ دی ہے۔ ان کی غلطی محض اتنی ہے کہ انہوں نے عیسائیت کے نور سے استفادہ نہ کیا، اس لئے وہ خدا کے دیدار سے ہمیشہ کے لئے محروم رہیں گے۔ اس سے زیادہ اور کوئی سزا دانتے نے ان کے لئے تجویز نہیں کی۔

تیرھویں صدی میں یورپ کے ذہنی تمدن کی حد تک وحدت حاصل تھی عیسائی اور رومی یونانی اور عرب اثرات کا امتزاج ہو چکا تھا۔ کچھ ہی عرصے بعد نشاۃ ثانیہ کی روشنی نگاہوں کو خیرہ کرنے والی تھی۔ اور یورپی تمدن کی اس وحدت میں انتشار پیدا ہونے والا تھا۔ مگر دانتے کے وقت لیونارڈو دا ونچی اور دی کلف کے خیالات اور زاویہ ہائے حیات کتم عدم میں پوشیدہ تھے۔ کہیں کہیں صبح کاذب کی طرح نشاۃ ثانیہ کی ابتدا کے آثار تھے۔ مگر یہ نامحسوس سے تھے۔

تیرھویں صدی کے اس متحد اور امتزاج یافتہ تمدن کی بنیاد کیتھولک عیسائیت پر تھی۔ سینٹ آگسٹین ایک شمالی افریقی راہب تھا۔ اس نے جو نظام فلسفہ مذہب متعین کیا عرصے تک وہی قرون وسطیٰ میں ذہنی اور مذہبی زندگی کا معیار رہا۔ انسانوں کے بنائے ہوئے شہروں کے مقابل اس نے خدا کے شہر کا تصور پھیلایا تھا۔ وقت کے تقابل زمان جاوداں کا تصور اور گناہ کے مقابل کمال کا تصور سینٹ آگسٹین نے روحانی اور مادی زندگی کو تقریباً ایک دوسرے کی ضد قرار دیا تھا۔ لیکن کچھ عرصے بعد خیالات میں تبدیلی ہونے لگی۔

ابن رشد نے ارسطو کے ترجمے پر جو شرح لکھی تھی وہ اور ارسطو کی تصانیف، دونوں اسی زمانے میں یورپ کے اعلیٰ مفکرین میں مقبول ہونے لگے۔ یہاں تک کہ جامعہ پیرس کو ارسطو کی تعلیم کی وجہ سے تشویش سی ہونے لگی کیوں کہ مذہبی اعتقاد پر بڑا اثر پڑ رہا تھا۔ ارسطو وقت کے جاوداں ہونے اور ذہن کے غیر تخلیق شدہ ہونے کا قائل تھا۔ وہ یہ کہتا تھا کہ دانش خداوندی انسان کے اندر کام کرتی ہے۔ ارسطو اور ابن رشد کے پیروؤں میں سب سے زیادہ مشہور سیگر دے برابان Siger De Brabant تھا۔ وہ اور اس کے حامی اس کے قائل تھے کہ اعتقاد ذاتی غیر محتاج اور بے نیاز ہے۔ دوسرے یہ کہ عقل ذاتی بھی اسی طرح بے نیاز اور غیر محتاج ہے۔

ان خیالات سے پاپائیت کے اثر اور اقتدار پر کاری ضرب لگتی تھی کلیا کو اس کی فکر تھی کہ یا تو یہ خیالات نیست و نابود کر دیے جائیں، چنانچہ سیگر کو سزا دی گئی۔ یا یہ کہ ان خیالات کو اس طرح ڈھالا جائے کہ ان میں

مذہب کے تضاد باقی نہ رہے۔

ارسطو کو عربی ترجمے ہی میں مگر ابن رشد کی شرح سے الگ کر کے پڑھنے کے بعد سنٹ تامس اکوی ناس Thomas Aquinas نے اسے اس طرح بیان کیا کہ وہی فلسفہ جو پہلے کیتھولک عقائد سے متضاد معلوم ہوتا تھا۔ اب کیتھولک مذہب کی تشریح و دلیل کا ذریعہ بننے لگا۔ مسلمان مفکرین بھی اسی طرح کامیابی کے ساتھ یونانی فلسفے اور اسلامی تعلیم میں امتزاج پیدا کر چکے تھے۔ اکوی ناس نے کیتھولک عیسائیت کے لئے وہی کام کیا جو امام غزالیؒ نے اسلام کے لئے کیا تھا۔ اسی زمانے میں ایک جرمن راہب آلبرٹ باشندہ کولون نے بھی ارسطو کے فلسفے کو کیتھولک مذہب کے لئے فلسفہ دماغ بنایا۔ آلبرٹ بہت بڑا مجتہد تھا۔ تامس اکوسی ناس کو منطقی استدلال میں کمال حاصل تھا۔ انہی دونوں کے سر اس کا سہرا ہے کہ انہوں نے پہلی بار یونانی اور عیسائی فلسفے کا امتزاج کر کے یورپ کو ایک واحد ذہنی تمدن عنایت کیا اور نشاۃ ثانیہ کے عروج تک ان کا راج رہا۔

تامس اکوی ناس کا کہنا یہ تھا کہ اعتقاد اور عقل میں کوئی تضاد نہیں لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ عقل کو اعتقاد کی بلا ثبوت و شہادت پیروی کرنی چاہیے۔ اس کے سارے استدلال کی بنیاد عقلی شہادتوں پر تھی۔ استدلال سے اس نے یہ ثابت کرنا چاہا کہ صحائف آسمانی میں جو کچھ تحریر ہے اسے عقل تسلیم کرتی ہے۔ کیتھولک عقیدے میں عکسوں کی پرستش کو بھی اس نے اس سلسلہ بحث میں جائز قرار دیا۔ اس نے اس امر کو بہت اہمیت دی کہ صحیح اعتقاد مذہبی کے بغیر نجات ممکن نہیں۔ دانتے نے اس کی پیروی کی ہے۔ جن لوگوں کو بپتسمہ نہیں ملا انہیں نجات نہیں مل سکتی۔ اس لئے دانتے نے ایسے لوگوں کو اعراف یا لمبو میں رکھا ہے۔

تامس اکوی ناس نے ایک جگہ یہ بھی بیان کیا ہے کہ بزرگان دین گناہ گاروں سے خوش ہوتے ہیں۔ بہت سے لوگ تامس سے اس وجہ سے اعتراض بھی کرتے ہیں لیکن تامس محض یہ کہنا چاہتا تھا کہ انصاف خداوندی رحم پر مقدم ہے۔ اگر خدا کسی کو سزا دینا ہی انصاف سمجھتا ہے تو پھر رحم کا کیا موقعہ ہے۔ بزرگان دین کو جو خوشی حاصل ہوتی ہوگی وہ ایسی ہی ہوگی جیسے ہم کو کسی حزنیہ ڈرامے کے ختم پر بدمعاشوں اور قاتلوں کو سزا پاتے دیکھ کر ہوتی ہے۔ دانتے نے اس مسئلے میں تامس اکوی ناس کے خیالات کی ایک حد تک پیروی کی ہے۔ بہت سے گناہ گاروں کو سزا بھگتتے دیکھ کر وہ خوش ہوتا ہے۔ ایک موقع پر تو وہ ایک گناہ گار کی اذیت کم کرنے کا وعدہ کرتا ہے مگر یہ وعدہ پورا نہیں کرتا کیوں کہ یہ انصاف خداوندی میں دخل اندازی کے مترادف ہے۔ دانتے کو اکثر گناہ گاروں کی اذیت دیکھ کر تکلیف اور دہشت ہوتی ہے۔ مگر یہ تقاضائے بشریت ہے۔

ایک حد تک اس کا تعلق طرز بیان سے بھی ہے اور اس کا مقصد اثر آفرینی اور دہشت انگیزی ہے۔

یہ تو چند اہم اور نمایاں تتبعات کا ذکر تھا۔ لیکن مجموعی طور پر بھی دانتے فلسفہ مذہب میں تامس اکوی ناس کا پیرو تھا۔ فردوس میں وہ اس سے بہت کچھ سنتا اور سیکھتا ہے لیکن یہاں ان تمام تفصیلات فلسفہ مذہب کا ذکر کرنے کی ضرورت نہیں۔ دانتے کی طربیہ خداوندی میں جو فلسفیانہ ٹکڑے آگئے ہیں ان کا منطق استدلال اس قدر جامع ہے کہ سمجھنے میں کوئی خاص دقت نہیں ہوتی۔

مسٹر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے جو بیسویں صدی کے کیتھولک شعرا اور انگریزی نقادوں میں اولین مرتبہ رکھتے ہیں دانتے کے متعلق لکھتے ہیں "یہ خیال کرنا غلطی ہے کہ طربیہ خداوندی کے بعض حصے ایسے ہیں جن سے صرف کیتھولک یا ماہرین علوم قرون وسطیٰ لطف اٹھا سکتے ہیں۔ اس موقع پر میں اس سے زیادہ -------- فلسفیانہ یقین اور شاعرانہ قبولیت میں بڑا فرق ہے"۔ آگے چل کر مسٹر ایلیٹ نے اس اجمال کی یہ تفصیل کی ہے کہ دانتے من حیث الا انسان اور دانتے من حیث الشاعر میں بڑا فرق ہے۔ بہ حیثیت انسان کے اُسے تامس کے کیتھولک فلسفہ مذہب پر فلسفیانہ یقین تھا۔ لیکن یہی فلسفیانہ یقین شاعری کا قالب اختیار کر کے ایک بالکل دوسری چیز بن جاتا ہے۔ دانتے کی طربیہ خداوندی پڑھتے وقت اس کے فلسفہ مذہب پر یقین کی ضرورت نہیں بلکہ "یقین کے تعطل" کی ضرورت ہے۔

یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ دانتے کیتھولک پاپائیت کے سیاسی اقتدار کے مقابل شہنشاہی اقتدار کا حامی تھا۔

اور یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ یونانی اور رومی علم الاصنام کا بھی طربیہ خداوندی کی تعمیر اور ترکیب میں بڑا دخل ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ملٹن نے بھی تشبیہات اور مثالوں کے لئے یونانی علم الاصنام سے بڑی مدد لی مگر صرف آرائش کی حد تک۔ اس کے برعکس دانتے کی کتاب میں یونانی دیوتا کرداروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ملٹن کے پاس اس کی ایک ہی آدھ مثال موجود ہے۔ یونانی ضمیات کے قصوں کو دانتے اتنی ہی اہمیت دیتا ہے جتنی توریت اور انجیل میں مندرج قصوں کو۔ می نوس، پلوٹو، قنطورنویں حلقے کے اطراف دیو اور اسی طرح اور بہت سے کردار جہنم میں مستقل حیثیتیں رکھتے ہیں۔ گناہ گاروں میں بھی بہت سے کردار ایسے ہیں جنھوں نے یونانی صنمیات ہی میں جنم لیا تھا۔ خدائے عیسائیت اور یونانی زلیس Zeus کو بار بار ایک ہی سمجھا گیا ہے بہ ظاہر یہ عجیب معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت عجیب نہیں۔ کیوں کہ رومی مذہب نے عیسائیت پر بہت سے اثرات چھوڑے تھے۔ مسیح مریم کے مجسموں اور تصویروں کی پرستش اسی اثر کے باعث کیتھولک عیسائیت میں جائز سمجھی جاتی تھی۔ دانتے کی تشبیہات اس کے لفظی مرقعوں اس کے

فن تعمیر میں بھی کیتھولک مذہب کی عکس پرستی جھلکتی ہے۔ دانتے ہو یا میکا ئیل آنجلو یا لوشیا دے لا رو بیا سب کا ماخذ ایک ہی ہے۔

طرز لطیف ونو

تیرھویں صدی کی فلارن تی نی اطالوی زبان اور اپنے طرز کا نام خود اسی نے طرز لطیف ونو' Dolce Stil Nuova رکھتا۔ دانتے سے اطالوی کے عنفوان شباب کا زمانہ شروع ہوتا ہے اور اس زبان کا بچپن ختم ہوتا ہے۔

جب رومتہ الکبریٰ کی سلطنت کی طرح لاطینی زبان کی حکومت کا زور بھی کم ہوا تو لاطینی ہی سے بہت سی شاخیں پھوٹ نکلیں۔ دوسری شاخوں کے مقابل اطالوی کا نشو ونما ذرا دیر میں ہوا۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ قدرتی طور پر لاطینی زبان کا اثر اپنے اصلی وطن اطالیہ میں زیادہ گہرا اور زیادہ دیر پا تھا۔ فرانس میں نظام جاگیر داری اور پرووانس میں شہسواری اور اس کے متوازن عاشقانہ تخیلات ان دو خطوں کی زبانوں کو پروان چڑھاتے رہے۔ مگر شروع شروع میں اطالیہ میں اس قسم کے حالات کا گہرا اثر نہ تھا۔ دربار ہی میں عاشقانہ شاعری فروغ پاتی ہے۔ بارھویں صدی کے نصف کے آخر تک جب تک صقلیہ میں ہو ین اشتاو فین Hohenstaufen خاندان کا راج نہ ہوا اطالیہ میں کوئی دربار ایسا نہ تھا جو شعر وسخن کی سرپرستی کرتا۔

جس طرح اطالیہ میں شروع ہی سے ایک واحد قومیت کی تعمیر مشکل ہوتی تھی۔ اسی طرح شروع شروع میں مختلف اطالوی بولیوں کے ایک زبان بننے میں بھی بہت دقت ہوئی۔ صوبے صوبے کی بولی ایک دوسرے سے ملتی جلتی ضرور تھی مگر اس میں اتنا فرق تھا جیسا دورِ وسطیٰ کی شمالی متوسط اور جنوبی انگریزی بولیوں میں۔

چوں کہ پورے اطالیہ کی کوئی عام معیاری زبان نہ تھی اس لئے اس زمانے میں جب پرووانسال اور فرانسیسی زبانوں میں اعلیٰ شاعری کا عروج شروع ہو چکا تھا' اطالوی مصنفین تحریر کے لاطینی ہی کو استعمال کرتے تھے لیکن پرودنس اور فرانس میں شاعری کی جو آگ گیارھویں اور بارھویں صدیوں میں بھڑکی اس کا یورپ بھر میں پھیلنا ضروری تھا۔ اطالیہ کے جدید ادب کے پہلے دور کو اگر لاطینی دور کہا جائے تو دوسرے دور کو فرانکو اطالوی دور کہنا چاہیے۔ اس کو لومبارد دور بھی کہتے ہیں' اس لئے کہ فرانسیسی اور پرووانسال اثرات سب سے زیادہ صوبہ لومباردی میں پروان چڑھے۔ ان شاعروں نے نہ صرف فرانسیسی طرز اختیار کیا بلکہ

فرانسیسی اور پرووانسال زبانوں ہی میں شاعری کی۔ جس زمانے میں ان دو غیر ملکی زبانوں کا شمالی اطالیہ میں انتہائی عروج تھا' اُمرا گھروں میں یہی زبانیں بولتے تھے۔ لیکن عوام الناس کی زبان لومباردی اطالوی بولی تھی۔ فرانسیسی قصے مثلاً رولاں وغیرہ کی کہانیاں اتنی مقبول تھیں کہ انہیں ایک دوغلی زبان میں لکھا جانے لگا جو" فرانکو اتالیاں" کہلاتی تھی اور ترے وی سو کے قریب و جوار میں بہت مقبول تھی۔ یہ دور بارھویں صدی کے آخر سے تیرھویں صدی کے نصف اول تک رہا۔ دانتے نے ان حالات کا ایک جگہ ذکر کیا ہے۔

In Sul Paese Ch' Adige e Po Riga, Solea Valore e
Cortesia Trovarsi Prima che Fredrigo Avesse ---

(اس سرزمین میں جسکو دریائے ادی گے اور پو سیراب کرتے ہیں' اس زمانے میں اعزاز و آداب کا رواج تھا جب تک فریڈرک کی مخالفت نہیں کی گئی تھی۔)

فرانسیسی کا اثر اتنا حاوی تھا کہ دانتے کے استاد برونتو لاتی نی' نے اپنی کتاب ذخیرہ Tesore فرانسیسی ہی میں لکھی۔ اس کے باوجود کہ دانتے اور اس کے دوست گویدو کاول کانتی نے" طرز لطیف دتو" سے فرانسیسی اثر کو شکست فاش دی۔ چودھویں صدی تک اطالیہ میں لوگ فرانسیسی میں تصنیف و تالیف کرتے رہے اور دانتے نے اپنی کتاب Convito میں ان الٹے دماغ کے لوگوں کی شکایت کی ہے جو اپنی زبان کو حقیقت سمجھ کے دوسروں کی عامیانہ زبان میں کتابیں لکھتے ہیں۔

لیکن یہ فرانسیسی اثر کا ہی نتیجہ تھا کہ تمام اطالوی بولیوں میں ادبی شان پیدا ہونے لگی۔ ان سب بولیوں میں فرانسیسی سے شہسواری کے قصے ترجمے ہونے لگے اور رولاں کی داستان بہت مقبول ہونے لگی۔ یہ تبدیلی حیرت انگیز تھی۔ اور دانتے نے اپنی کتاب De Vulgari Eloquio میں اس کا ذکر کیا ہے۔

جب شمالی اطالیہ میں فرانسیسی اور پرووانسال اثرات کا زور تھا یہی زور ان کا جنوبی اطالیہ اور صقلیہ میں ہوین اشتاوفین خاندان کے بادشاہوں کے دربار میں بھی تھا۔ فریڈرک اعظم کے دربار میں بہت سے پرووانسال مطرب Troubadours جمع ہو گئے تھے۔ شمال اور جنوب میں فرق یہ تھا کہ جنوب میں بہت جلد دیسی بولی میں شاعری شروع ہو گئی اور اس کا معیار آناً فاناً بلند ہونے لگا۔ یہ دور اطالوی زبان اور ادب کا" صقلوی دور" کہلاتا ہے اور اس کا زمانہ وہی ہے جو شمال کے" فرانکو اطالوی" دور کا۔ ۱۲۱۰ء سے ۱۲۵۰ء تک شہنشاہ فریڈرک کے عروج کے زمانے میں یہ دور انتہائی کمال پر تھا۔ پرووانسال اور فرانسیسی شاعرانہ مضامین اور تخیلات کو سسلی کی زبان میں ادا کیا جانے لگا۔ شاعری کی زبان اور الفاظ متعین کیے گئے

۔اور اس کا دانتے کے نظریہ شاعری پر بڑا اثر ہوا۔اس میں شک نہیں کہ سسلی کی یہ بولی شمالی اطالوی بولیوں سے مختلف تھی لیکن ایسا شروع شروع میں ہر زبان میں ہوتا ہے۔ دکن اور گجرات کی اردو سے دہلی کی اردوے معلیٰ کو مدد ہی ملی۔

سسلی ہی میں نظموں کی قسمیں اور شکلیں اور شاعری کی بحریں مقرر کی گئیں جن میں سے بعض اطالیہ میں اب بھی رائج ہیں۔ان میں Terza Rima بھی شامل تھی۔جس میں ہر بند میں تین مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ دوسرے مصرعہ کے قافیہ سے اگلے بند کے پہلے اور تیسرے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں ۔یہی سلسلہ جاری رہتا ہے ۔دانتے نے اپنی پوری ''طربیہ خداوندی'' Terza Rima میں لکھی ہے۔

ناظرین کو یاد ہوگا کہ اس تمام عرصے میں کلیسائیت اور شہنشاہیت کا معرکہ زوروں پر تھا۔ شمالی اطالیہ میں شہنشاہ کا اقتدار زیادہ نہ تھا اور عوام کا راج تھا۔اس لئے جب سسلی میں ہوین اشتاوفین خاندان کا چراغ جھلملانے لگا تو حکومت کی طرح زبان بھی شمالی اطالیہ کے قبضے میں آئی۔اب معیاری اطالوی زبان کا مرکز بجائے سسلی کے صوبۂ توسکا (ٹسکنی) ہوگیا اور اس صوبے کا خاص شہر فلارنس تھا۔فلارنس ہی میں اطالوی زبان کو وہ معیار نصیب ہوا کہ بہت جلد توسکا کی بولی اطالیہ کی معیاری ادبی زبان سمجھی جانے لگی۔اطالیہ کو واحد قومیت سے بہت پہلے واحد زبان مل گئی۔

اب تک یہ ہوتا آیا تھا کہ اطالیہ کا جو حصہ جس ملک سے قریب تھا یا جس ملک کے زیر اثر تھا اس ملک کی زبان کا اثر اس حصے کی اطالوی بولی پر نمایاں تھا۔شمالی مغربی صوبوں میں فرانسیسی محاورے رائج تھے۔لومبار دی میں فرانسیسی محاوروں کے ساتھ جرمن الفاظ شامل ہوگئے تھے۔سسلی اور جنوبی اطالیہ کی بولیوں میں ہسپانوی اجزا شریک ہورہے تھے۔اور یونانی اور عربی الفاظ کثرت سے آگئے تھے۔لیکن وسطِ اطالیہ اور خصوصاً توسکا کی بولی اس طرح کے بیرونی اثرات سے مقابلتاً محفوظ تھی۔قواعد زبان کا بھی توسکا کی بولی میں اور سب بولیوں سے زیادہ التزام تھا۔سب سے بڑھ کر یہ کہ توسکا کی بولی کی اکثر خصوصیتیں دوسری بولیوں میں بھی تھوڑی بہت موجود تھیں۔یہ ممکن تھا کہ لومباردی کا رہنے والا سسلی والے کی بات نہ سمجھ سکے ،لیکن توسکا کی بولی سب کی سمجھ میں آسکتی تھی۔قدرت کی یہی مدد توسکا کی بولی کو معیاری اطالوی بنانے کے لئے کافی تھی۔مگر اس پر طرّہ یہ ہوا کہ تیرھویں صدی کے نصف آخر میں دو اولین ادیب ''دانتے اور گویدو کا دل کانتی'' یہیں پیدا ہوئے۔دانتے کی زندگی ہی میں اسی کی طربیہ خداوندی کی وجہ سے نہ صرف توسکا کی

زبان معیاری اطالوی بن گئی بلکہ یہ معیاری اطالوی قوت بیان میں یورپ کی ہر جدید زبان سے آگے بڑھ گئی۔فرانسیسی تک تقریباً ایک دوصدیوں کے لئے ماند ہوگئی۔

زبان کے متعلق دانتے نے ایک بڑی اہم تنقیدی کتاب لکھی ہے جس کا نام Do Vulgari Eloquio ہے۔اس میں اطالوی کی تاریخ بیان کرنے کے بعد اس نے 'طرز لطیف ونو' کا معیار مقرر کیا ہے۔دیسی زبان بڑی سے بڑی تصنیف کے لئے موزوں ہے۔مگر ایسی زبان ''تعمیر'' کی جانی چاہئے۔روزمرہ کی بول چال میں شاعری نہیں کی جاسکتی۔شاعری کے لئے الفاظ کا انتخاب ہونا چاہیے اور ایسے الفاظ ہی مخصوص طور پر شاعری کے لئے موزوں ہیں۔طرز لطیف ونو سے اس کا مطلب اپنے الفاظ میں ایسی بلند مرتبہ بنیادی شایستہ مجلسی مادری زبان کی تعمیر تھا جو ہر اطالوی ریاست کیلئے موزوں ہو۔لیکن کسی خاص ریاست کی زبان نہ ہو، جس میں ہر شہر کے مقامی محاوے تولے جائیں، جانچیں جائیں اور ان کا مقابلہ کیا جائے۔

لیکن یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ سسلی کی درباری شاعری کے خاتمے پر جادو کا قلم دفعتاً دانتے کے ہاتھ میں آگیا۔اس عرصے میں بھی جب شمالی اطالیہ پر فرانسیسی اور پرووانسال کا راج تھا۔وہاں کی دیسی بولیوں میں عامیانہ شاعری ہوتی رہی۔کچھ سیاسی نظمیں بھی لکھی جاتی رہیں جن سے دانتے نے سیاسی ہجو نگاری کا سبق سیکھا اور اس کی کتابوں میں جابجا سیاسی ہجویں موجود ہیں۔مذہبی بھجن بھی ان زبانوں میں لکھے جاتے رہے۔

اسی زمانے میں ایک تحریک نشوونما پا رہی تھی۔اور وہ یہ کہ اور تمام بولیوں کی گیتوں اور نظموں کو ذرا تبدیلی کے ساتھ توسکا کی بولی میں لکھا جانے لگا تھا۔اس تحریک کو اہل اطالیہ ''توسکانے جیامن تو'' Toscaneggiamento کہتے ہیں۔اس طرح سسلی کی ساری درباری شاعری ردوبدل کر کے توسکا کی بولی میں لکھی گئی اور دانتے کی نظر سے غالباً یہی 'توسکائے ہوئے' مسودے گزرے ہوں گے۔ یہ تحریک توسکا ہی کے صوبے تک محدود نہ تھی، بلدۂ علم وکمال بولونیا کے شعرا اپنے صوبے کی بولی چھوڑ کے اسی توسکائی ہوئی بولی میں تصنیف وتالیف کرنے لگے۔

توسکا کی بولی عوام الناس کی پروان چڑھائی ہوئی تھی۔سسلی کی زبان کی طرح دربار کی پالی ہوئی نہ تھی۔اس لئے اس جدید ترقی یافتہ اطالوی میں تازگی اور جوش تھا۔وہ پیری اور درماندگی نہ تھی جو پرووانسال کے تتبع کی وجہ سے سسلی کی زبان میں پیدا ہوگئی تھی۔اسی طرح اس نئی زبان کے مضامین بھی نئے نئے تھے۔درباری کے آئین وآداب کے شگفتہ اثرات باقی رہ گئے اور یہ دانتے کی شاعری میں بھی موجود ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ اس نئی زبان میں وہ جدّت اور نُدرت اور تازگی ہے جو ہر نئی زبان کے ابتدائی دور میں ہوتی ہے۔

جب زبان کا مرکز سسلی سے فلارنس منتقل ہوا تو زبان دو منزلوں سے ہو کر گزری پہلی منزل کا نمایندہ گوئی تو نے دارت سو Guittone D'Arezzo ہے جس نے سسلی ہی کے دربار میں ان خصوصیات کو رفع کرنا چاہا جو نظام جاگیرداری کی آئینہ دار تھیں۔ دوسری منزل بولونیا کے شعرا کی ہے۔ بولونیا اپنی یونیورسٹی کی وجہ سے بہت ممتاز سمجھا جاتا تھا۔ یہاں شاعری میں حکمت کی آمیزش ہوئی' یہاں کے شاعروں کا سر خیل گوید گوین چیلی Guido Guincelli تھا۔ اسی کی شاعری کے بعد سے اطالوی شاعری میں مابعد الطبیعاتی عنصر جاگزیں ہوتا ہے۔ دانتے پر اس کا بڑا احسان ہے۔ منطق، تمثیل اور عارفانہ خیالات اس کے مضامین شاعری تھے۔ دانتے نے اپنی کتاب Convito می گوید و گوین چلی کے خیالات کو تکمیل کو پہنچایا۔ دانتے کی حیات نو اور فردوس پر گوین چلی کے طرز نگارش اور طریق استدلال کا بہت اثر ہے۔ جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں بولونیا کے شاعر توسکائی ہوئی Toscaneggiamento شاعری میں لکھتے تھے۔ یہی زبان گوین چلی کی بھی تھی اور اس سے دانتے کو ''طرز لطیف ونو'' کی تعمیر میں بڑی مدد ملی۔ دانتے نے اس شاعر کو اپنا پدر کہا ہے اور بڑی تعظیم سے اس کا ذکر کیا ہے۔

"Quando I udi' Nomar se Stesso il pad"

بولو ینا ہی کے ایک اور شخص نے نئی زبان پر ایک مقالہ لکھا جسے اُس نے فریڈرک کے بیٹے مان فریدو کے نام منسوب کیا۔ الغرض جس کام کو دانتے نے تکمیل کو پہنچایا اس کی ابتدا بولو ینا میں ہوئی۔

شاعر اور اس کی محبوبہ

دانتے ۱۲۶۵ء میں ایک معزز گویلف گھرانے میں پیدا ہوا۔ ''جہنم'' میں وہ اس دشمنی کا ذکر کرتا ہے جو گی بے لین جماعت کے معزز اور متکبر سردار فاری ناتا کو اس کے اجداد سے تھی۔ خود دانتے کی ہمدردی شہنشاہیت پسند کی بے لین جماعت سے تھی۔

دانتے کا بیان ہے کہ وہ نو سال کا تھا جب اس نے بیاترچے کو پہلی بار دیکھا اور اس کے عشق میں مبتلا ہوا ۔اس کے بعد زندگی بھر اسی عشق نے اس کی فکر اور اس کے ہنر کی رہنمائی کی۔ یہی عشق عشق حقیقی بن گیا۔ اسی نے اسے طرز لطیف ونو سکھایا اسی نے حیات نو اور طربیۂ خداوندی کی روح پھونکی عشق کا پورا قصہ اس نے اپنی کتاب حیات نو La Vita Nuova میں بیان کیا ہے اس سے بہتر خود نوشتہ داستان محبت شاید دنیا بھر میں کوئی اور نہیں۔ نظم اور نثر کا یہ مجموعہ شاعر کی اس عجیب و غریب محبت کا درجہ بہ درجہ اور مرحلہ بہ مرحلہ

افسانہ سناتا ہی جس میں دید اور حسرت دیدار اور نگاہ لطف سے بڑھ کے شاعر کی اور کوئی خواہش نہ تھی۔

شاعر نے جب بیاترچے پورتی ناری Beatrice Portinari کو پہلی بار دیکھا تو اس کا نواں سال شروع تھا۔ اور شاعر کا نواں سال ختم پر تھا۔ بچپن میں عشق کے دیوتا کے حکم پر وہ اکثر اس کا دیدار کیا کرتا۔ وہ اتنی خوبصورت تھی۔ کہ بقول ہومر فانی انسان کی نہیں بلکہ خدا کی دختر معلوم ہوتی تھی۔

نو سال اور گزر گئے تو ایک مرتبہ شاعر نے اسے پختہ عمر کی دو عورتوں کے درمیان بالکل سفید کپڑے پہنے دیکھا۔ اس نے بھی اس طرف نظر اٹھائی جہاں شاعر امید و بیم کے عالم میں کھڑا تھا۔ اور انتہائی عفت کے ساتھ شاعر کو اس طرح سلام کیا کہ شاعر نے انتہائی روحانی سرور محسوس کیا۔

اس عرصے میں شاعر اپنی محبوبہ کے متعلق نظمیں لکھنے لگا تھا۔ اور پھولوں والے شہر میں ان نظموں کا چرچا ہونے لگا تھا۔ لیکن رسم عاشقی راز داری کی مقتضی ہے۔ اس کے لئے پرداری ضروری ہے۔ یہ صرف احتیاط کا تقاضا نہیں۔ مشرق اور پرووانس کی شاعری میں راز داری عشق کا ایک محکم اصول ہے۔ دانتے نے بھی راز محبت کو چھپانے کے لئے ایک پردہ ڈالنا چاہا۔ عشق نے اسے یہ راستہ سمجھایا کہ ایک اور خاتون کو اس محبت کی آڑ بنائے۔ یعنی نظمیں ایک اور خاتون کے نام پر لکھے مگر ان نظموں کا حقیقی مطلوب بیاترچے ہی ہو۔ لیکن آڑ اور پردہ داری کا یہ نکتہ عوام کی سمجھ میں کیسے آتا۔ عوام دانتے کو اس خاتون کے ساتھ بدنام کرنے لگے جس کو اس نے بیاترچے کی آڑ بنایا تھا۔ یہاں تک کہ بیاترچے خود بدگمان ہوگئی کہ دانتے شاید اس دوسری خاتون سے محبت کرتا ہے۔ چنانچہ بیاترچے نے دانتے کو سلام کرنا چھوڑ دیا۔ یہ شاعر کی بہت بڑی بدنصیبی تھی۔ کیوں کہ محبوبہ کا سلام اس کے لئے عجیب کیفیت رکھتا تھا۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جب وہ کسی طرف سے نمودار ہوتی تو اس کے معجزے جیسے سلام کی امید ہی سے مجھے کسی سے دشمنی باقی نہ رہتی۔ انسانی محبت کا ایک شعلہ مجھ پر اس طرح حاوی ہو جاتا کہ جس کسی نے بھی میرے ساتھ کوئی بدی کی ہوتی میں اس معاف کر دیتا۔ اور اگر کوئی شخص اس وقت مجھ سے کسی معاملے میں کچھ دریافت کرتا تو میں یہ جواب دیتا: ''عشق اور اس کا عجز میں ملبوس چہرہ''۔

یہ محبت' عیسائیت کی تعلیم محبت انسانی اور غفور اور خطا بخشی کی طرف دانتے کی رہنمائی کر رہی تھی۔

بہر حال ایک نظم میں دانتے نے بیاترچے سے عذر خواہی کی اور اسے بتایا کہ وہ دوسری خاتون دراصل اسی کے عشق کا پردہ ہے۔

دانتے ایک شادی کی دعوت میں مدعو تھا۔ اور ایک تصویر کا سہارا لگائے کھڑا تھا کہ اس کے سینے میں

بائیں جانب ایک ارتعاش شروع ہوا اور پھر اس کا سارا بدن کانپنے لگا۔ اس نے خواتین کے مجمع میں اِدھر اُدھر دیکھا تو بیاترچے کو موجود پایا۔ دانتے کی حالت ایسی دگرگوں ہوگئی کہ وہ سب خواتین اور ان کے ساتھ بیاترچے کو بھی ہنسی آگئی اور وہ اس کا مذاق اڑانے لگیں۔ اس پر شاعر نے پہلی اور آخری مرتبہ اپنی محبوبہ سے شکایت کی۔ یہ نظم عجیب درد واثر میں ڈوبی ہوئی ہے۔

Coll altre donne mia vista gabbate, E non pensate Douna onde si mova

دوسری خواتین کے ساتھ تم میری حالت کا مذاق اڑاتی ہو، مگر خاتون یہ تم نے نہیں سوچا کہ میری حالت ایسی کیوں ہوگئی۔

دوسروں کو اس عشق پر تعجب ہونے لگا۔ دوسری خواتین نے اس سے پوچھا بھی ''تو کس لئے اس خاتون سے محبت کرتا ہے جب تو اس کی موجودگی اور دیدار کا متحمل ہی نہیں ہوسکتا''۔ اور دانتے نے جواب دیا ''خواتین جس خاتون کی طرف آپ اشارہ فرمارہی ہیں ایک زمانے میں اس کا سلام میرے لئے منتہائے عشق تھا۔ اسی میں میرا سرور روحانی تھا۔ اور یہی میری خواہشات کی انتہا تھی۔ مگر جب سے اس کی مرضی یہ ہوئی کہ اس نے مجھے اس سلام سے محروم کردیا تو میرے آقا عشق کے دیوتا نے اپنی عنایت سے میرے لئے سرور روحانی کا اس شئے میں انتظام کردیا جس سے مجھے کوئی محروم نہیں کرسکتا''۔

اسی زمانے میں دانتے کے ذہن پر یہ خیال حاوی ہونے لگا کہ اس کی محبوبہ کو بھی ایک دن مرنا ہے۔ آسمان کی رحمتیں اس کی محبوبہ کو اوپر بلانا چاہتی ہیں۔ ساتھ ہی عشق کے تصور میں یہ ترقی ہوئی کہ شاعر عشق اور قلب سلیم کو ایک ہی چیز سمجھنے لگا۔ کیوں کہ عشق کا مکان قلب سلیم ہے۔ ایک کے بغیر دوسرے کا وجود ممکن نہیں۔

جب بیاترچے کے والد کا انتقال ہوا تو بیاترچے کی طرح دانتے کو بھی بڑا صدمہ ہوا۔ بیاترچے کا رنج دیکھ دیکھ کر اسے اور تکلیف ہوتی تھی۔ اس کے بعد وہ اپنی محبوبہ کے موت کے خواب دیکھا کرتا۔ ایسے ایک خواب کا ذکر اس نے اپنی ایک نظم میں کیا ہے۔

ایک دن اس نے دیکھا کہ ایک خاتون بیاترچے کے ساتھ ہے وہ اس سے ذرا آگے چل رہی تھی۔ اس خاتون کا نام جیوانا تھا۔ اور لوگ اس کو پریماویرا (بہار) کہا کرتے تھے۔ دانتے نے اس خاتون کو بیاترچے کا وسیلہ اور اس کی نشانی قرار دیا۔ پریماویرا Prima Verra کے لفظی معنی اطالوی زبان میں موسم بہار

کے ہیں اگر اس کو ذرا بدل کر یوں لکھا جائے Primavera تو اس کے معنی ہو جاتے ہیں ''وہ پہلے آئے گی''۔ اس کے علاوہ جیووانا جو اس کا اصلی نام تھا جوونی (جان یا یوحنا) سے مشتق ہے۔ اور یوحنا بپتسمی کی آمد حضرت عیسیٰ کی آمد کا پیش خیمہ تھی۔ اس طرح جیوانا یا پریماویرا' بیاترچے (لفظی معنی سرور روحانی کی سلطنت) کی نشانی تھی۔

شاعر نے اس کے بعد یہ ذکر کیا ہے کہ جدید اطالوی شاعری کی محترک محبت ہے۔ محبت ہی کے اثر میں محض اس خاطر کہ جن خواتین سے شاعروں کو محبت ہے وہ ان کا کلام سمجھ سکیں شعرا نے عام زبان میں شعر کہنا شروع کیا اور اس لئے کہ عوام الناس اس شاعری کے معنی غلط نہ سمجھیں اس محبت کی شاعری پر تمثیل Allegory کا پردہ ڈالنا ضروری سمجھا گیا۔ لیکن اگر الفاظ کا اوپری لباس اتار دیا جائے تو اصلی معنی ظاہر ہو جاتے ہیں۔

بالآخر وہ دن آ ہی گیا جس کا دانتے کو اندیشہ تھا بیاترچے کی مقدس روح اس دن عالم بالا کو سدھاری جب عربی مہینے کی نویں تاریخ تھی۔ اور شامی حساب سے یہ مہینہ سال کا نواں مہینہ تھا۔ نو کا عدد بیاترچے کی زندگی سے خاص تعلق رکھتا تھا۔ نظام بطلیموس کے بموجب جس کی عیسائیت نے صحیح تسلیم کیا ہے آسمان بھی نو ہیں' نہیں نو کا عدد د بیاترچے کی زندگی ہی تھا۔ نو کی جز ۳ ہے ۳ کو ۳ سے ضرب دی جائے تو ۹ حاصل ہوتے ہیں اور تین کا عدد عیسائی تثلیث کا مظہر ہے گویا بیاترچے کی زندگی کی جز عیسائی تثلیث تھی۔

بیاترچے مرگئی لیکن شاعر کے دل میں اس کا عشق بڑھتا ہی گیا کیوں کہ اس کا دل کش حسن ہماری نگاہوں سے چھپ جانے کے بعد ایک اعلیٰ روحانی جمال بن گیا جو آسمان سے انور محبت برساتا ہے جو فرشتوں کو سلام کرتا ہے اور فرشتوں کی اعلیٰ اور غریب فراست اس پر حیرت کرتی ہے وہ اس قدر لطیف ہے۔

شاعر کو جس محبوبہ سے عشق تھا۔ چوں کہ مرنے کے بعد وہ عشق فنا نہیں ہو سکتا' اس لئے اس کے دل نے اسے پھر کسی عورت سے محبت کرنے کی اجازت نہیں دی ایسا خیال اس کے دل میں آیا بھی مگر اس نے اسے گناہ سمجھا اور نادم ہوا۔

اور دانتے کی خودنوشتہ داستان محبت حیات نو اس خواہش پر ختم ہوتی ہے کہ کاش خدائے تعالیٰ اپنے فضل ورحمت سے اسے اس کی توفیق دے کے وہ دنیا سے پرواز کر کے فردوس میں پھر اپنی محبوبہ کا جلوہ دیکھے یہاں حیات نو کی سرحد ختم ہوتی ہے اور طربیہ خداوندی کی سرحد شروع ہو جاتی ہے جدید یورپ میں مرد اور عورت کی محبت کے تصور کے ساتھ بوس وکنار اور جنسی تکمیل کا خیال بھی شامل رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ اس

زمانے کے اکثر مغربی نقاد دانتے کی اس قسم کی محبت پر یقین نہیں کرتے۔ ان کا خیال ہے کہ حیات نو میں دانتے نے بیاترچے سے اپنے عشق کا جو قصہ بیان کیا ہے وہ محض ایک تمثیل Allegory ہے۔ طربیۂ خداوندی میں بیاترچے کا معنوی مفہوم دانش خداوندی ہے پس کیوں یہ نہ سمجھا جائے کہ حیات نو میں بھی بیاترچے عورت نہیں بلکہ ایک طرح کا رمز Symbol ہے۔ ان نقادوں کا سرگروہ ایک مشہور فرانسیسی تنقید نگار ریمی دے گورماں Remy de Gourment تھا۔

لیکن محبت کا جو تصور دانتے نے حیات نو میں پیش کیا ہے وہ نیا نہیں۔ دانتے سے صدیوں پہلے افلاطون نے سمپوزیم میں بھی اس سے ملتا جلتا تصور پیش کیا تھا۔ جس سے ہمارے صوفیوں نے اپنی شمعیں روشن کیں۔ مشرقی شاعری، خصوصاً فارسی شاعری میں عشق مجازی کے عشق حقیقی میں بدل جانے کا مضمون بہت عام ہے۔ دانتے کا عشق بھی عشق حقیقی میں بدل گیا۔ اس کا ذکر اس نے فردوس اور اعراف میں کیا ہے۔ اور ان کتابوں کے ترجمے کے وقت ہم اس پر بحث کریں گے۔ مشرقی کی طرح دانتے کی شاعری میں بھی عفت و پاکیزگی اور پردہ داری عاشقی کا مرتبہ بلند کرتی ہے۔ یورپی قرون وسطیٰ کے اقدار سے مشرق کیا قدار بہت ملتے جلتے ہیں۔ دور کیوں جائیے اردو شاعری میں بھی ان خیالات کی کمی نہیں۔ ولی دکنی کے دو مخمسوں کے بند مجھے اس موقع پر بے اختیار یاد آرہے ہیں۔

عاشق ترے جمال پہ شیدا ہوئے اتال

وہ دل میں آئنے سوں مصفا ہوئے اتال
جو رنگ سوں خودی کے تجلی ہوئے اتال
طالب تیرے سو طالب مولا ہوئے اتال
تب عاشقی کی صف میں تماشا ہوئے اتال

ooo

اور:

مشق کر ائی دل صدا تجرید کی
عاشقی ہے ابتدا توحید کی
ترک مت کر گفتگو تفرید کی

جس کوں لذت ہے سجن کے دید کی
اس کوں خوش وقتی ہے صبحِ عید کی

ooo

ٹی۔اس۔ایلیٹ نے دانتے پر جو رسالہ لکھا ہے اس میں اس موضوع پر بڑی دل چسپ اور پر مغز بحث کی ہے۔ان کا خیال ہے کہ اس میں تمثیل کا جزو بھی ضرور شامل ہے مگر اس سے بڑھ کر اس میں خود نوشتہ سوانح حیات اور اعتراف کا جز ہے۔ یہ دونوں اجزا اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ جدید ذہنیت کو انوکھے معلوم ہوتے ہیں۔اس کتاب میں دو طرح کے تجربے ہیں۔ایک تو واقعی تجربہ ایسا تجربہ جو اعترافات میں بیان کیا جاتا ہے۔دوسرا ذہنی اور خیالی تجربہ یعنی خیال وخواب کا تجربہ یہ بھی کوئی انوکھی بات نہیں کہ نو سال کی عمر میں دانتے بیاترچے کی محبت میں اسیر ہوا۔فرائڈ کے ہم خیال علمائے تحلیل نفسی تو یہ کہیں گے کہ یہ عشق اس سے بہت پہلے شروع ہو گیا ہوگا۔دانتے نے نو کا عدد اس لئے استعمال کیا ہے کہ وہ اس عدد کو بار بار بیاترچے سے منسوب کرتا ہے مسٹر ایلیٹ کہتے ہیں کہ وہ خیال جو حیات نو میں پیش کیا گیا ہے نفسیاتی نقطہ نظر سے مسئلہ ارتقاع کا ایک نمونہ ہے۔ساتھ ہی ساتھ حقیقت بھی دانتے کے پیش نظر ہے اور حقیقت کا تصور رومانیت سے متضاد ہے۔حقیقت کا جو تصور دانتے کے پیش نظر ہے اس کا خلاصہ یہ ہے کہ زندگی سے اتنا ہی طلب کرنا چاہیے جتنا وہ دے سکتی ہے۔بشر جتنا دے سکتا ہے اس سے زیادہ اس سے نہ مانگنا چاہیے اور موت اس چیز کو دے سکتی ہے جسے زندگی نہیں دے سکتی۔یہ فلسفہ ایک طرح کی قنوطیت لیے ہوئے ہے مگر کیتھولک مفکروں کے یہاں یہ ہمیں بار بار ملتا ہے۔

محبت کا تصور یونانی اور لاطینی شاعری میں بہت مصنوعی تھا۔گیارھویں صدی کے آخر میں پروونس میں دفعتاً عشقیہ شاعری کا شعلہ بھڑک اٹھا۔اب تک یہ تحقیق سے ثابت نہ ہو سکا کہ چنگاری کہاں سے آئی۔ بعض کا خیال ہے کہ جاگیردارانہ نظام نے اس کی پرورش کی۔بعض کہتے ہیں کہ یہ آگ عربوں کی شاعری نے لگائی۔بہر حال پروونس کی عشقیہ شاعری مشرق کے تصور حسن وعشق سے بہت ملتی جلتی ہے۔وہی وفا اور جفا کا تصور، وہی رقیب کی شکایت، وہی شکوہ بیداد۔کہیں کہیں امرد پرستی بھی مگر اسی حد تک کہ معشوق کو صیغہ مذکر میں مخاطب کیا جائے۔عشق کا وہی سوز اور وہی تپش جس سے ہم مشرقی شاعری میں اچھی طرح آشنا ہیں۔یہ سب چیزیں معلوم نہیں کہاں سے دفعتاً بارھویں صدی کی پروونسال شاعری میں آ گئیں۔اس شاعری کے گیت گانے والے مطرب Troubadours یورپ کے درباروں میں پھیلنے لگے اور آج

مغرب کی عشقیہ شاعری پر اس کا اثر ہے۔ شہسواری یا فروستیت **Chivalry** کے تصورات پر ان عشقیہ مضامین کا بڑا اثر پڑا۔ اسی شاعری کے تصور عشق نے اس امر کو جائز قرار دیا تھا کہ کسی اور کی بیوی سے عشق کیا جائے۔ زنا کو معیوب نہ سمجھا جاتا تھا مگر محبوبہ کی عزت کی جاتی تھی۔ عاشق اپنی محبوبہ کا خادم تھا۔ ''محبوبہ مالکہ تھی'' اور عشق کا دیوتا کیوپڈ کی پرستش کو اپنا فرض سمجھتا تھا۔

القصہ اسی مکتب سے دانتے نے بھی حسن و عشق کی شاعری کا سبق سیکھا مگر اس میں بڑی تبدیلیاں کیں۔ محبوبہ کو اس نے مالکہ سے بہت بڑھ چڑھ کے سمجھا اس کی تقریباً پرستش کی۔ بار بار عشق کے دیوتا سے اپنی عقیدت کا اظہار کیا۔ لیکن عشق کے نفسانی اور شہوانی عناصر کو ایک قلم ترک کر دیا۔ مجازی محبت کے اعلیٰ ترین مدارج سے ابتدا کی اور حقیقی عشق کی طرف پرواز کی۔ اس پرواز میں جب دانتے طربیہ خداوندی کی حدود تک پہنچا تو بیاترچے بدل کے دانش خداوندی ہو چکی تھی اور اس کا عشق خدا کے عشق میں تحلیل ہو چکا تھا۔

پروونس کی جسم نواز لیکن ساتھ ہی بلند پر وام محبت سے اس عشق حقیقی تک دانتے کا سفر پہلا سفر نہ تھا۔ اس سے پہلے برنار دے مونتا دور **Bernard de Ventadour** اور جاکو پو دالن تی نو **Jacopo Da Lentino** نے خواہش کی تھی کہ وہ ایک بار عرش کے سامنے اپنی محبوبہ کا جلوہ دیکھ لیں تو پھر جنت کی آرزو نہ کریں گے۔ عورتوں کے عشق کو خدا سے اس قدر قریب کر دینے کا ایک باعث حضرت مریم کی پرستش بھی تھی۔ عورتوں کی اس تعظیم کی ایک وجہ تیوتانی شمال کا اثر بھی تھا جہاں عورتوں کی بڑی عزت کی جاتی تھی۔

بیان عشق کو فلسفیانہ رنگ اطالیہ میں سب سے پہلے دانتے کے معنوی پدر گویدو گوینی چلی نے دیا' جس کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ گویدو گوینی چلی نے بھی مولانا رومؒ یا دور جدید میں اقبالؒ کی طرح اس راز کو دریافت کر لیا تھا کہ۔

عشق را برتن زنی مارے شود
عشق را بردل زنی یارے شود

ooo

عشق کا سوز و گداز نفس انسانی کی اصلاح کر سکتا ہے اور انسانی سیرت کو بدل سکتا ہے عشق کا خطاب جذبے سے نہیں بلکہ ذہن سے ہوتا ہے۔ دانتے حیات نو میں انہی خواتین سے خطاب کرتا ہے جو محبت کو سمجھ

سکتی ہیں۔

Donne ch' avete intelletto d'amore

''سمجھنا'' ہی عشق کا پہلا نام اور کام تھا۔ جب دل میں عشق کا جذبہ پیدا ہوتا ہے تو انسان عام تجربات کی حد سے بلند ہو جاتا ہے۔ اور جب عاشق کا درجہ اس قدر بلند ہو جاتا ہے تو وہ جس سے اسے محبت ہے اسی تناسب سے بلند تر ہو جاتی ہے۔ وہ محبوبہ اس قدر بلند ہو جاتی ہے کہ احساسات کی سرحد اس تک نہیں پہنچ سکتی۔ اس کی روح وہی بن جاتی ہے جو شاعر کا اعلیٰ ترین منتہائے خیال اعلیٰ ترین مقصد ہے۔ دانتے کے زمانے میں فلارنس میں عشق کا یہ تخیل نامانوس نہیں تھا۔

اطالوی ادب کو دانتے کے زمانے تک کوئی ایسی محبوبہ میسر نہیں آئی تھی جو محبوبۂ کامل کے تصور پر پوری اتر سکتی۔ اس لئے محبوبہ کا یہ رمزی تصور جو یورپ کے کسی اور ملک میں شاید اتنی آسانی سے قبول نہ کیا جاتا' یہاں بہت مقبول ہوا اور جہاں اطالوی اس رمزیت کے آسمان سے نیچے اترتے ہیں انہیں بوکاچیو کی سخت پکی زمین ملتی ہے جہاں پیدائش اور موت کے درمیان ایک ہی لمحہ ہے اور اس لمحہ کا نام ہم بستری ہے۔

بیاترچے کی محبت دانتے کی حیات تخلیقی کا سرچشمہ تھی لیکن اس نے شاعری اور عشق کے سوا دنیا میں اور بھی بہت سے کام کیے۔ اس عہد کے اولین فاضل برونتو لاتی نی Brunetto Lalini کی شاگردی کی کامپال دی نو Compaldino کی جنگ میں شریک ہوا۔ جیمادوناتی San Gemignano میں سفیر بنا کے بھیجا گیا۔ ایک سال کے بعد واپس آ کے اپنے شہر میں دو حریف جماعتوں کے درمیان ثالثی کی خدمت انجام دیں' جلاوطن ہوا۔ جائداد ضبط ہوئی۔ اکیس سال بن باس میں کاٹے۔

طربیہ خداوندی

جلاوطنی کے زمانے میں نہ صرف اپنی زندگی اور تجربوں کا نچوڑ بلکہ مشرق اور مغرب کے صدیوں کے تجربے کا نچوڑ دانتے نے اس کتاب میں پیش کیا جسے شروع ہی سے عجائب آسمانی کا ہم سر سمجھا جانے لگا۔ جس طرح کارل مارکس کو شاعر مشرق نے ''نیست پیغمبر والے دارد کتاب'' کا اعزاز عطا کیا اسی طرح مغرب میں دانتے کی طربیہ کو Divina خداوندیٰ کہا جانے لگا۔ نہ صرف اس لئے کہ اُس کتاب کے حدود مضمون اس عالم و گل کے قید زبان و مکان سے بلند ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ اس کتاب کو الہام سے بہت قریب سمجھا جاتا تھا۔ دنیا کی اکثر بڑی بڑی کتابیں مصیبت کے زمانے میں لکھی گئی ہیں اور اگر مصیبت

میں فرصت ہو تو انسان جو کچھ بھگتتا ہے جو کچھ سوچتا ہے، جو خواب دیکھتا ہے انہیں ضبط تحریر میں بھی لا سکتا ہے۔ ملٹن نے اسی طرح نابینائی کی طویل فرصت میں فردوس گم گشتہ لکھی۔

جلا وطنی کی فرصت میں دانتے کے پیش نظر دنیا کا عجیب وغریب ڈراما تھا۔ عقبیٰ اسی ڈرامے کا منطقی نتیجہ تھا۔ ایک کڑی جو حال کو مستقبل سے ملاتی ہے کبھی دانتے کی نظر سے چھپ نہیں سکتی تھی۔ اور یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب حال اور مستقبل کا تعلق حال اور ماضی کے تعلق سے زیادہ اہم سمجھا جاتا تھا۔ قرون وسطیٰ کے انسان یہ سوچتے تھے کہ مرنے کے بعد کیا ہوگا۔ اس وقت تک نہ ان کو مسئلہ ارتقا کی فکر تھی اور نہ آثار قدیمہ میں وہ اپنے اجداد کی بربریت یا تمدن کے نشان ڈھونڈتے تھے۔ زندگی عقبیٰ کا دیباچہ تھی۔ زندگی میں جتنا فساد، جتنی شورش، جتنی بہیمیت تھی اس کا انجام عقبیٰ میں بھگتنا پڑے گا۔ یہی وہ منطق تھی جس پر تصور انسانیت تصور اخلاق کی بنیاد تھی اور اس نقطہ نظر کے لحاظ سے دانتے یورپ بھر کا نمائندہ تھا۔ وہ تاریک پردہ جس کے پیچھے نظر کام نہیں کرتی اس نے اسے ہٹا کے اور سب کو دکھانا چاہا۔ اس نے خود بھی محسوس کیا دوسروں کو بھی محسوس کرایا کہ مستقبل کے اس تاریک پردے کے پیچھے ایک بڑا سا آئینہ ہے۔

اس کتاب کا تصور کوئی نئی بات نہیں تھی اور نہ دانتے کے سر جدّت کا سہرا ہے۔ ہر مذہب میں جنّت اور دوزخ کا تصور موجود ہی ہے۔ جہنّم اور جنّت کے سفر کا خیال بھی نیا نہیں۔ یونانی علم الاصنام میں آرفیس وغیرہ کے سفر جہنّم کی کہانیاں موجود ہیں۔ غالبًا انہی کہانیوں کا ورجل پر بھی اثر پڑا۔ ورجل قرون وسطیٰ کا سب سے مقبول شاعر تھا۔ دانتے نے اس کو اپنا رہنما بنایا۔ عیسائی مذہب میں حدود عقبیٰ کے سفر کی بہت سی کہانیاں موجود ہیں جیسے حضرت پطرس کا سفر یا راہب ہرماس Hermas کا سفر۔ قرون وسطیٰ میں جہنّم اور جنّت کی رویت کے بہت سے قصے لکھے گئے جن کا موضوع دوزخ یا جنّت کا سفر ہوتا ہے۔ ایسی ایک کتاب Visio Wettini ۸۲۴ء میں لکھی گئی۔ آلبیرک Alberic ساکن مونتے کاسی نو کا خواب ۱۱۰۷ء میں قلم بند کیا گیا۔ اس قسم کی اور بہت سی کتابیں ہیں جن سے دانتے نے اپنی کتاب کے نفس مضمون کا خیال مستعار لیا تھا مستشرقین نے بڑی قابلیت سے تحقیق کر کے عربی اثرات کا پتا چلایا ہے اور خصوصیت سے محی الدین ابن عربی کے اثر پر بحث کی ہے۔ اس موضوع پر ہم آئندہ نظر ڈالیں گے۔ یہاں صرف یہ کہہ دینا کافی ہے کہ جدّت دنیا کے اور بڑے بڑے شاعروں نے کی، دانتے نے بھی نفس مضمون کے انتخاب میں نہیں بلکہ مضمون کے ادا کرنے میں اس کی تعمیر وترتیب میں دکھائی ہے۔ جدت پیدا کرنے والے علی العموم ثانوی درجے کے لوگ ہوتے ہیں۔ اس جدّت میں جمال پیدا کرنے والوں کا مرتبہ اولین ہے۔

دانتے کی عظمت کا راز نہ اس کی جدّت ہے اور نہ تفسیرِ مذہب۔ شاعرانہ تخیل دانتے کی بڑائی کا اصلی مظہر ہے۔ اس نے ایک نوازائیدہ زبان کو چنا اور آناً فاناً محض اپنے تخیل کی وسعت سے اسے زمانے میں یورپ بھر کی شائستہ ترین زبان بنادیا۔ الفاظ کا انتخاب اتنا مکمل ہے کہ کوئی لفظ اپنی جگہ سے ہل نہیں سکتا۔ بیان کا سب سے بڑا جوہر اختصار ہے۔ دانتے کے یہاں اگر طوالت کبھی پیدا ہوتی ہے تو مثال کی وجہ سے۔ خالص بیان میں اس نے اختصار کا حق ادا کر دیا ہے۔

بہت سے شاعر ایسے ہیں جن کو پوری طرح سمجھنا مشکل ہے جیسے اقبالؒ۔ جوں جوں آپ ان شاعروں کے کلام کا مطالعہ کیجئے آپ محسوس کریں گے کہ ان کا مطلب اور ان کے پس منظر کو سمجھنے کے لئے مزید مطالعے کی ضرورت ہے لیکن ایسے شاعروں کے کلام کا لطف اٹھانے کے لئے ان کو پوری طرح سمجھنا ضروری نہیں۔ شاعری کا لطف اور چیز ہے۔ اس کا تجزیہ اور شئے ہے۔ دانتے اقبالؒ کی طرح ان شاعروں میں ہے جن کی گہرائی لامحدود ہے لیکن جن کو پڑھنے سے گہرائی تک پہنچے بغیر بھی لطف حاصل ہو سکتا ہے۔ یہی حال غالبؔ اور مولانا کی شاعری کا ہے لیکن غالبؔ کے برعکس اور اقبالؔ کی طرح دانتے کی شاعری پہلے مطالعے میں اپنی ہیبت اور شوکت کا لطف ضرور بخشتی ہے۔ وقت یہ ہے کہ اس کے بیان میں اتنے لوگوں کے نام اتنی تلمیحیں، اتنے اشارے اتنے رمز جا بجا آتے ہیں کہ سمجھنے کے لئے بار بار حاشیے پر نظر ڈالنے کی ضرورت ہوتی ہے لیکن یہ وقت خارجی ہے اندرونی نہیں۔ سہل شاعری دو طرح کی ہوسکتی ہے۔ ایک تو وہ شاعری جو ذہنی حیثیت سے سہل ہو جیسے داغ یا فردوسی یا انیس کی دوسری وہ شاعری جو ذہنی حیثیت سے سہل نہ سہی مگر شاعری کی حیثیت سے سہل ہو جیسے اقبالؔ یا مولانا روم یا دانتے کی شاعری یہ دوسری قسم کی شاعری جس کا ظاہر سہل ہے لیکن جو معانی سے بوجھل ہوتی ہے شاعرانہ وجدان کی دو کیفیتیں رکھتی ہے۔ ایک تو ظاہری جس سے وہ عام ناظر کی متاثر کرتی ہے اور دوسری باطنی جو غائر مطالعے کے بعد حاصل ہوسکتی ہے ان ظاہری اور باطنی کیفیتوں کو وہ تصور وحدت عطا کرتی ہے جو الفاظ سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ان شعرا کے کلام میں رمزیت Symbolism یا تمثیل Allegory کا شائبہ ضرور موجود رہتا ہے۔ جب دو کیفیتوں کا مقصود بیان ہوتا ہے تو تمثیل کی شکل بنتی ہے۔ جب یہ خیالات کی دو سطحوں کو ایک دوسرے کے ساتھ لازم و ملزوم بنا کر بیان کرتی ہیں تو رمزیت بن جاتی ہیں۔ دانتے کا تخیل ہی تصویر کش تخیل ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں یہی تخیل آسانی سے سمجھ میں آسکتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کیتھولک عیسائیت نے تصویر پرستی کو جائز قرار دیا تھا۔ اور تامس اکوی ناس نے اس کی فسلفیانہ تائید کی تھی۔ اس تصویر کش تخیل میں

ظاہری اور باطنی دونوں وجدانی کیفیتیں اپنے اپنے درجوں پر نظر آسکتی ہیں۔ ظاہری کیفیت باطنی کیفیت تک پہنچنے کا زینہ بن جاتی ہے لیکن اس خاطر کہ سہل ہے استعارے بھی کم ہیں۔ کیوں کہ استعارہ خود ایک چھوٹی سی تمثیل ہوتا ہے اس کے استعمال سے طویل تمثیل کی وحدت میں خلل پڑتا ہے۔

مصوری کی اس صلاحیت سے قطع نظر دانتے کی اس بیانیہ نظم میں ڈرامائی شان ہے معلوم ہوتا ہے کہ ایک عظیم الشان ڈراما ہے جو عرصہ جاوداں کے اسٹیج پر کھیلا جارہا ہے۔ جس میں غیر متوقع طور پر ایسے واقعات پیش آتے ہیں جو ایک دوسرے کا منطقی نتیجہ ہیں جس میں حیرت بھی ہے اور استعجاب بھی ہمدردی بھی ہے اور دہشت بھی جن سے سنسنی بھی پیدا ہوتی ہے اور جن سے خالص ترین کیف و وجدان بھی پیدا ہوتا ہے۔ ڈرامائیت ہر طرح کے مضامین و مناظر میں موجود ہے اور اس کے حدود بہت وسیع ہیں۔ پاؤلو اور فرانچکا کی داستان عشق میں فاری ناتا کے انداز غرور میں اسے ٹیس اور ورجل کی ملاقات میں قیر کی خندق میں مالے برانکے عفریتوں کی آمیزش ہیں۔ ان سب مقامات اور ایسے سیکڑوں مقامات پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے چند مصرعوں میں ایک پورے ڈرامے کا خلاصہ لکھ دیا ہے۔ جس میں وہ تمام صفات جمع ہیں جو کلاسیکی حزنیہ یا ساطیری طربیہ میں موجود ہونی چاہئیں۔

حقیقی شاعری کی اصلی پہنچان اس کا تخیل ہے۔ تخیل میں دانتے کا مقابلہ شاید ہی کوئی شاعر کر سکے ملٹن نے فردوس گم گشتہ میں جہنم اور جنت ارضی کی جو تصویریں کھینچی ہیں وہ دانتے کی مکمل و موزوں تصویروں کے مقابل پھیکی معلوم ہوتی ہے۔ وسعت تخیل میں اگر شک پیر دانتے سے بازی لے گیا تو شوکت اور رفعت تخیل میں شکسپیر دانتے سے کم ہے شکسپیر اور دانتے کا بہترین موازنہ مسٹرٹی۔ اس ایلیٹ نے کیا ہے۔ جن کی رائے ان دونوں شاعروں کے متعلق بہت وقیع سمجھی جاتی ہے دانتے نے فلسفے کو اس طرح نظم کیا ہے کہ وہ شاعری بن گیا ہے اور فردوس میں اس نے روحانی مسرت اور وجدان کی وہ کیفیتیں بیان کی ہیں جو اعلیٰ ترین شاعری کا سرمایہ بن سکتی ہیں جہنم میں انسانی زندگی کی سیاہ ترین بدن کاریوں کا عکس پیش کیا ہے۔ شکسپیر نے انسانی جذبات کے عرض کو جس طرح۔ کیا ہے اور جس طرح بیان کیا ہے کسی نے نہیں کیا۔ لیکن دانتے نے انسانی زندگی کے جذبات کی انتہائی بلندی اور انتہائی پستی دیکھی ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ دانتے اور شکسپیر ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں ان دونوں کی شاعری جذبات انسانی کے پورے طول و عرض پر حاوی ہے۔ مسٹر ایلیٹ کا قول فیصل یہ ہے کہ جدید دنیا کو دانتے اور شکسپیر آپس میں تقسیم کر چکے ہیں ۔ان کے سوا تیسرا کوئی نہیں۔

اور یہ تخیل ہی کا کمال ہے کہ ہر گناہ گار کی سزا اس کے گناہ جیسی ہے گناہ کے تصور کو کسی نہ کسی مادی عذاب کی شکل دی گئی ہے مگر مشابہت باقی ہے۔ یہ اسی تخیل کا کمال ہے کہ وہ بدترین عذاب کے بیان سے بدن پر رونگٹے کھڑے کردیتا ہے اور اعلیٰ ترین وجدان کے خیال سے روح میں ہیجان پیدا کراسکتا ہے۔

جب ہم نے دانتے کی اس بیانیہ نظم کی ڈرامائی خصوصیتوں کا ذکر کیا تو پہلا سوال یہی پیدا ہوا ہوتا کہ اس ڈرامے کے کرداروں میں کتنی جان ہے ڈراما نگاروں کو اس کا موقع ہوتا ہیکہ وہ ڈرامے کی پوری وسعت میں کردار کونشو ونما پانے کا موقع دیں اور نازک حالات میں اس کی سیرت کی آزمائش کریں اگر کسی بیانیہ نظم میں ایکہی قصہ بیان کیا جائے تبھی اس کا موقع رہتا ہے لیکن دانتے کی نظم میں سیکڑوں اشخاص ہیں ان میں سے تقریباً سب ہی چند سطروں کے بعد غائب ہوجاتے ہیں پھر بھی حیرت معلوم ہوتی ہے کہ ان چند سطروں میں ایک جھلک میں ان کی زندگی کا نچوڑ ہمیں نظر آجاتا ہے۔ ہم ان کی اصلی سیرت سے واقف ہوجاتے ہیں۔ اور بعض کردار ہمارے ذہن پر یوں حاوی ہوجاتے ہیں جیسے شکسپیر یا ہومر کے کردار۔ انہی میں سے ایک فارسی ناتا' ذیلی اوبرتی ہے۔ جس کے غرور خودداری پر آفریں کہنے کو طبیعت چاہتی ہے جہنم میں بھی اس کا دبدبہ کم نہیں ہوتا۔ یولی سینر کا دار بہت پرانا ہے۔ ہومر اور یونانی ڈرانگاروں نے اس کے قصے کے مختلف حصوں کو بار بار بیان کیا ہے لیکن یولی سینر کی موت کے قصے کو دانتے نے جس طرح بیان کیا ہے اس سے اس کے کردار کا جیسا اندازہ ہوتا ہے ایسا اندازہ شاید ہومر کے سوا اور کسی کی تصنیف سے نہیں ہوتا یولی سینر کی وہ تقریر جس میں وہ اپنے ساتھیوں کو آگے بڑھنے کی ترغیب دیتا ہے شکسپیر کی بہترین ڈرامائی تقریروں سے لکر کھاتی ہے۔

بھائیو۔ ہم ایک لاکھ خطروں سے بچ کے مغرب پہنچے ہیں اب تمہارے حواسوں میں صرف زرا سی جھلملاتی روشنی باقی رہ گئی ہے۔ اس روشنی کو سورج کے پیچھے کی غیر آباد دنیا کے تجربے سے محروم نہ کرو۔
سوچو کہ تمہاری اصل کیا ہے تم جانوروں کی طرح رہنے کے لئے نہیں بنائے گئے بلکہ نیکی اور علم کی جستجو کے لئے۔ یا کونتے اگولی نو کا قصہ جس میں انسانی بے رحمی اور سفا کی کا وہ رخ ہماری عمروں کے سامنے آتا ہے جو یونانی ڈرامے کا عام ضمون تھا۔

برونتولا ئی نی۔ آرنا ڈ انیل اور تامس اکوی ناس جیسے کردار بھی ہیں ان سے شاعر نے اکتساب نور کیا ہے اس کے دوست بھی ہیں اور اس کے۔۔۔ بھی دشمنوں سے اس نے کہیں کہیں ناانصافی کی ہے مگر خلق خدا کا ذہن ہی تو اصلی جہنم ہے۔ پھر دانتے کو حق تھا کہ وہ اپنے دشمنوں کو اس جہنم میں جگہ دے ہر قسم ہر قماش'

ہر مذاق ہر طبقے کے لوگ اس تصویر خانے میں ہے ں۔ ولی اور شیطان، امسرف اور نجیل نیک دل اور بے رحم دین دار اور بے دین مغرور اور منکسر۔ ان کی سیرتوں کے عام ہونے میں دانتے ان کا دل کھینچ کر باہر نکال لاتا ہے۔ ایک ایک بند اور کبھی ایک ایک مصرعے میں کسی کی پوری زندگی خلاصہ سنا دیتا ہے جیسے۔

میں وہ ہوں جس کے پاس فریدری کو کے دل کو دونوں کنجیاں تھیں۔ جب میں چاہتا آسانی سے گھما کر اسے کھولتا یا بند کرتا۔

کرداروں کے اس تصویر خانے میں تاریخی ناموں کے پہلو بہ پہلو انجیلی اور یونانی قصوں کے اشخاص ہیں۔ لیکن یہ بھی اس عظیم الشان تصنیف میں تاریخی ہستیوں کی طرح زندہ معلوم ہوتیھیں کیوں کہ گناہ یا نیکی اور اس کی سزا جزا نے ان کے قالبوں میں جان ڈال دی ہے۔ صرف بے عملی ہی ایک ایسی صورت ہے جس میں جان نہیں پڑ سکتی۔

جہنم یا فردوس محض مقامات نہیں حالتیں بھی ہیں۔ آدمی کی نجات یا اس کا عذاب انسانوں کے ذہن میں بھی ملتا ہے۔ وہی انسا نجن کے۔ وہ رہتا ہے اس کے لئے اپنے دماغوں میں جہنم یا جنت بناتے ہیں اور اگر انسان کو اپنے دماغ میں جہنم اور جنت پر اعتماد ہو تو وہ جہنم اور جنت کی اور خدا کے بندوں کے ساتھ انصاف کرنے کا حق رکھتا ہے۔

انسان کا مطالعہ زندگی کے مطالعے کا جزو غالب ہے شاعر مختلف لوگوں کی زندگیوں کا مطالعہ کر کے زندگی کا ایک عام تصور تیار کر لیتا ہے۔ یہ یقینی امر ہے کہ وہ اس میں کیتھولک عیسائیت کے اصول سے بھی مطابقت پر پیدا کر لیتا ہے لیکن دانتے نے جو زندگی پیش کی ہے وہ کسی خارجی تصور کی محتاج نہیں کیتھولک عیسائیت کا خارجی تصور جو اثر ڈالتا ہے وہ شاعر کے عام تصور کا ایک حصہ ہی ہے۔

طربیہ خداوندی کے انسانی مرقعے کو جو وحدت حاصل ہے وہ شکسپیر کو اس لئے نصیب نہ ہو سکی کہ اس کے پورے ڈراموں کے نظام کو یہ وحدت نصیب نہیں۔۔۔ وحدت کا باعث محض یہ نہیں کہ طربیہ خداوندی ایک واحد تنک ہے۔ اس کا باعث دانتے کی شخصیت ہے جو کسی کردار کا جز نہیں ہے بلکہ باہر سے ہر کردار کو جانچتی ہے وہ کبھی ان میں حلول نہیں کرتی یہ شخصیت ان کرداروں کی خالق بھی ہے اور ان کی تماشائی بھی گواہ بھی ہے اور منصف بھی دانتے کا تجربہ زندگی کے اس نقش کو مکمل کرتا ہے لیکن اس کی اپنی انفرادیت اس میں دخل اندازی نہیں کرتی۔ ہاں وہ تجزیہ ضرور کرتی ہے اور اس تجزیے کی بنا پر ہر کسی کو سزا یا جزا کا مستحق قرار دیتی ہے۔

انسانی زندگی کا پس منظر فطرت ہے دانتے نے فطرت کو بڑے غور سے دیکھا ہے خصوصاً اپنی جلاوطنی کے زمانے میں اس نے جنوبی یورپ کے شفاف آسمان پر ستاروں کو چمکتے دیکھا ہے۔ میرے پیچھے پیچھے آ کیوں کہ آسمان بر برج ماہی کی مچھلیاں حرکت کر رہی ہیں شمال مغرب میں بنات النعش چمک رہی ہیں اس نے کسانوں کو کھیتوں میں کام کرتے اور مینڈکوں کو گندے گڑھوں میں غوطہ لگاتے دیکھا ہے۔ اس کے پیتر ان چٹانوں کے نشیب وفراز کو اچھی طرح جانتے ہیں جو بلند پہاڑوں سے ٹوٹ کر گری ہیں۔ لیکن سب سے زیادہ اس نے ندیوں اور دریاؤں کی روانی دیکھی ہے جس کا نقشہ کھینچنے میں اسے کمال حاصل ہے تعجب ہے کہ اب تک دانتے کے تنقید نگاروں نیا س طرف زیادہ توجہ نہیں کی کہ اس نے ندیوں اور دریاؤں کا سراپا کس خوبی سے بیان کا ہے مثلاً جہنم کے بیسویں قطعے میں من چیو کے بہاؤ کی سرگزشت کہ کس طرح پانی ہزاروں پہاڑی چشموں سے مل کے جھیل بنتا ہے اور پھر جو پانی جھیل میں نہیں ٹھیر سکتا وہ بہ کرندی بن جاتا ہے اسی طرح جہاں کہیں ندیوں کا ذکر آتا ہے معلوم ہوتا ہے کہ دانتے کا قلم ان کی روانی پر حاوی ہے۔ جنگی جانوروں اور حشرات الارض کی کوئی حرکت شاعر کی نظر سے پوشیدہ نہیں چھپکلی عذاب کے دنوں میں ایک جھاڑی سے دوسری جھاڑی کو جاتی ہوئی بجلی کی طرح کوندتی ہے۔ اسی طرح ایک چھوٹا سا سانپ غصے سے تمتماتا ہوا فلفل کے دانے کی طرح سیاہ اور نیلگوں۔

لیکن طربیۂ خداوندی میں جو چیز دانتے کی کاری گری کے کمال کو ظاہر کرتی ہے وہ اس کے خاکے کی تعمیر اس کا توازن اور تناسب ہے۔ یہ توازن اور تناسب صرف ظاہری نظام تک محدود نہیں روحانی اور ظاہری اقتدار میں بھی برابر یہی تناسب موجود ہے۔ اور یہی طربیہ خداوندی کی عظمت کا اصلی راز ہے۔ جہنم میں ہر گناہ گار کی سزا اس کے گناہ کی مادی شکل ہے۔ جب دانتے گناہ کے نظری اور خیال تصور کو ٹھوس بنا دیتا ہے تو وہی سزا کی شکل اختیار کر لیتی ہے اس طرح جہنم میں گناہ گاروں کی سزا ان کی جسمانی زندگی کے گناہ کا سخت تر تسلسل ہے جس سے ابد تک نجات ممکن نہیں۔

کتاب کے ظاہری خاکے میں یہ تناسب زیادہ صاف اور واضح معلوم ہوتا ہے یہاں ہم دوسرے حصوں کے خاکے پر اس لئے بحث نہ کریں گے کہ وہ اس جلد میں شامل نہیں۔ اور جب وقت آئے گا ان کا ذکر کیا جائے گا۔ لیکن جہنم کے طبقوں کے خاکے نقشے میں ملاحظہ فرمائے۔

طربیہ خداوندی ایک تمثیل ہے۔ جس کے ظاہری معنی بھی ہیں اور باطنی مطلب بھی اس ظاہر و باطن میں توازن قائم رکھنا بڑے ہنر کی بات ہے۔ اس خصوص میں دانتے کا سب سے بڑا ہنر یہ ہے کہ باطن کبھی نظر

سے پوشیدہ نہیں ہونے پاتا ورجل دانتے کا محبوب شاعر بھی ہے اور عقل و فہم انسانی کا مظہر بھی بیاتر چے شاعر کی محبوبہ بھی ہے اور دانش خداوندی بھی تمثیلی ضروریات کے لئے دانتے نے بلا تکلف یونانی علم الاصنام کی شکلوں کی مستعار لیا ہے۔ یونانیوں کا پورا مذہب ہی تمثیلی ہے جہاں خیالات اس قدر نظری ہوتے ہیں کہ آسانی سے سمجھ میں نہیں آتے وہاں ان پر ایک طرح کا ٹھوس گوشت و پوست پہنا دیا جاتا ہے اور اظہار بیان تمثیلی ہو جاتا ہے۔ قرون وسطیٰ میں جب انسان کا ذہن محض نظری تخیل کا زیادہ عادی نہ تھا۔ تشریح کے لئے تمثیل کا مادی لبادہ بہت کارآمد ثابت ہوتا تھا۔ اس سے حقیقت کئی درجوں پر کئی سطحوں پر نمودار ہوتی ہے مولانا روم کی شاعری پ توبہ پر تو حقیقت کے اظہار کے لئے تمثیل ہی کو استعمال کرتی ہے دانتے کے نزدیک شاعری کی تعریف یہ تھی کہ وہ حقیقت کے پردے میں چھپا کے ظاہر کرے۔ کیوں کہ تمثیل میں حقیقت کے ظاہر ہونے کے لئے اس کا چھپانا ضروری ہے۔ ظاہری لبادہ اس لئے پہنایا جاتا ہے کہ جسم کے خطوط زیادہ واضح ہوں۔ مثال کی طرح تمثیل اس حقیقت کو واضح کرتی جاتی ہے جس کے چھپانے کے لئے مثال دی گئی ہو۔

دانتے اور اسلام :

ایک ایسے مسئلے کا ذکر بھی ضروری ہوتا ہے جس سے مستشرقین حال حال میں بڑی دلچسپی کا اظہار کر رہے ہیں۔ پچھلے پچیس تیس سال سے چند مستشرقین نے اس زمانے کے یورپی ادب پر عموماً اور دانتے پر خصوصاً عربی اور اسلامی اثرات کا اندازہ لگانے کی کوشش کی ہے اس سلسلے کی سب سے بے مقصد زندگی۔

نقشہ 1۔ جہنم کی تقسیم

جہنم کا طبقہ: ۱۔ گناہ

۲۔ گناہ کی مزید تقسیم

بے مقصد زندگی

غیر عیسائی : ۱۔ شہوت

۲۔ بسیار خوری

اوپری جہنم : ۱۔ نفس پرستی

۲۔ اسراف اور بخالت

۳۔ مغضوب الغضب ہونا

بدعتی :

تشدد : ۱۔ اپنے ہم سایے پر تشدد

۲۔ اپنے آپ پر تشدد

۳۔ خدا کے خلاف تشدد

۴۔ دھوکہ دے کے عصمت ریزی

۵۔ ریزی کرنے والے

۶۔ خوشامدی

۷۔ معمولی

۸۔ مذہبی خدمتیں بیچنے والے

نچلا جہنم

نجومی اور جادو گر

جھگڑالو اور رشوت خوار

فریب اور بغض ریا کار

چور

غلط مشورہ دینے والے

فرقہ بندیاں کرنے والے

فریبی

دغاکے ساتھ عزیزوں سے دغا کرنے والے

ملک سے غداری کرنے والے

مہمانوں سے دغا کرنے والے

آقاؤں اور محسنوں سے

غداری کرنے والے

جہنم کا حلقہ حلقے کا حصہ سزا

ان کی کہیں جگہ نہیں
دیدار خداوندی سے محرومی
سخت طوفان انہیں اڑاتا پھرتا ہے
بارش میں زمین پر بے حس و
حرکت پڑے ہیں
بڑے بڑے بوجھ ایک دوسرے کی
طرف ڈھکیل رہے ہیں

دلدل میں کیچڑ میں ننگے لت پت پڑے ہیں
شیطانی شہر قبروں میں دہکتے ہوئے شعلے

☆☆☆

پہلا حصہ	قاتل ابلتی ہوئی خون کی ندی میں کھڑے ہیں
دوسرا حصہ	خودکشی کرنے والوں کی روحیں درخت بن گئی ہیں
تیسرا حصہ	تپتی ہوئی ریت اور برستے ہوئے شعلوں کا عذاب
پہلی خندق	شیاطین تازیانے مارتے ہیں
دوسری خندق	فضلے میں غرق
تیسری خندق	سوراخوں میں اوندھے دھنسے ہوئے ہیں اور تلوؤں پر آگ جل رہی ہے
چوتھی خندق	چہرہ موڑ کے پشت کی طرف کر دیا گیا
پانچویں خندق	قیر کی خندق میں غرق ہیبت ناک عفریتوں کے شکار
چھٹی خندق	سیسے کے بوجھل لبادوں سے ڈھکے ہوئے گردش کر رہے ہیں
ساتویں خندق	سانپوں کے غار میں سانپ سے آدمی اور آدمی سے سانپ بن رہے ہیں
اٹھویں خندق	شعلوں میں لپٹے ہوئے ہیں
نویں خندق	جسم کے اعضا کٹے ہوئے ہیں
دسویں خندق	سخت ترین بیماریوں میں مبتلا ہیں

پہلا دائرہ، دارالقابیل برف سے گلے ہوئے

دوسرا دائرہ انتے نورا برف سے گلے ہوئے جسم اور دوسری سزائیں

تیسرا دائرہ تولومیا برف کی وجہ سے آنکھیں اتنی بوجھل کہ آنسو نکل نہیں سکتے

چوتھا دائرہ خودی کا شیطان اوندھا پڑا اور اس کے منہ میں دنیا کے تین سب سے بڑے غدار ہیں

جامع کتاب پروفیسر میگویل آسین Migvel Asin نے لکھی ہے جس کا ترجمہ انگریزی میں Islam and the divine comedy کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ پروفیسر آسین کا کہنا ہے کہ دانتے نے اپنا نفس مضمون اور اس کی بہت سی تفصیلات اسریٰ اور معراج کی روایتوں سے مستعار لی ہیں۔ دانتے کے جہنم اور اعراف کی اکثر تفصیلیں اسریٰ کی روایتوں میں ملتی ہیں جہنم کا جو نقشہ دانتے نے کھینچا ہے وہ ابن عربی کے نقشے سے بہت ملتا جلتا ہے۔ دانتے کے شیطانی شہر کی طرح اسلامی روایات میں بھی ایک شہر آتشیں کا ذکر موجود ہے۔ دانتے چوروں کو یہ سزا دیتا ہے کہ انہیں سانپ کاٹتے ہیں۔ یہی سزا اسلامی روایات میں امانت میں خیانت کرنے والوں اور سودخواروں کے لئے مقرر کی گئی ہے۔ معراج کے وقت جبریل حضرت رسول اللہؐ کے ساتھ تھے۔ اسی مناسبت سے دانتے نے جنت میں بیاترچے کو اپنا رہبر بنایا۔ دانتے کے یہاں بھی ایک مقام ایسا آتا ہے جس کے آگے بیاترچے کی پہنچ نہیں۔

معراج کی بنا پر صوفیا نے سلسلہ تصوف میں بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن کا موضوع روح کی معراج ہے۔ ان کتابوں میں محی الدین ابن عربی کی دو تصانیف خصوصیت سے قابل ذکر ہیں پہلی کتاب الاسرا الی مقام الاسری اور دوسری الفتوحات المکیہ۔ ابن عربی ہسپانیہ کے رہنے والے تھے اور ان کے اور دانتے کی تصانیف میں تقریباً اسی (۸۰) سال کا فرق ہے۔ ابن عربی اور دانتے دونوں جہنم اور فردوس کے سفر کو اس دنیا میں روح کے سفر کی تمثیل سمجھتے ہیں۔ اس دنیا میں خالق نے روح کو اس لئے بھیجا ہے کہ وہ اس مقصد اعلیٰ و آخری کی تیاری کرے کہ اسے دیدار خداوندی کی مسرت کامل حاصل ہو۔ ابن عربی اور دانتے دونوں اس کے قائل ہیں کہ تائید غیبی اور شریعت کی مدد کے بغیر یہ ممکن نہیں۔ عقل انسانی دانتے کے یہاں ورجل اس سفر کی ابتدائی حدود تک تو ضرور رہبری کر سکتی ہے۔ لیکن تائید و لطف خداوندی کے بغیر فردوس تک پہنچنا ممکن نہیں۔ اسلوب بیان اور ظاہری تفصیلات میں بھی ابن عربی کی الفتوحات المکیہ اور دانتے کی فردوس

ے بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ دونوں کتابوں کا لہجہ کبھی کبھی اتنا پراسرار ہو جاتا ہے کہ گویا وہ وحی ربانی بیان کررہی ہیں۔ اسلامی تصوف کی ان سب کتابوں میں جو معراج کی روایات سے متاثر ہیں۔ سب سے زیادہ ابن عربی کی الفتوحات المکیہ ہی دانتے کی فردوس سے قریب تر ہے۔ اسی طرح ابن عربی کی ترجمان الاشواق کا اثر دانتے کی **Convite** پر نمایاں ہے۔ ترجمان الاشواق کا ڈاکٹر نکلسن نے انگریزی میں ترجمہ کیا ہے۔

ایک اور کتاب جس کا اثر دانتے پر ممکن ہے۔ ابوالعلاء المعری رسالہ الغفران ہے۔ اس سلسلے میں اس کتاب پر پروفیسر آر۔ اے۔ نکل **R.A.Nykl** نے ایک بہت دلچسپ مضمون لکھا ہے۔ دانتے کے کلاسیکی اور یونانی شعرا کی طرح ابوالعلاء المعری نے بھی جاہلیت کے عرب شعرا کو فردوس میں جگہ نہیں دی ہے اور اس پر افسوس کیا ہے۔ دانتے نے رواداری کا سبق ممکن ہے کہ معری ہی سے سیکھا ہے کیونکہ اس نے سیگیر دے براباں اور تاس اکوی ناس کو ایکہی جگہ رکھا ہے۔ سیگر ابن رشد کا شاگرد معنوی تھا۔

تفصیلات بیان عذابوں اور سزاؤں کے ذکر اور جغرافیائی تفصیلات وغیرہ میں بھی اسلامی روایات اور دانتے کی تصنیف میں بہت سی باتیں مشترک ہیں دانتے کے **Limbo** کا تصور اسلامی اعراف کے تصور سے میں داخل ہونے کی خواہش کریں گے اور یہ خواہش کریں گے اور یہ خواہش کبھی پوری نہ ہونے پائے گی۔ اسلامی روایات میں بھی دانتے کے بیان کی طرح جہنم زمین کے نیچے ہے اور اس کا باب بیت المقدس کے قریب۔ اسلامی روایات میں جہنم کے سات طبقے ہیں، مگر دانتے کے یہاں نو یہ واضح رہے کہ سات کا عدد اسلام میں بہت استعمال ہوا ہے اور اسی کا اثر قرون وسطی کی عیسائیت پر پڑا۔ لیکن دنتے کو۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ نو کا عدد بہت مرغوب تھا۔ ہسپانوی متصوفین کے نقشے سے ملتا جلتا ہی جہنم کا وہ نقشہ ہے جو دانتے نے اپنایا یعنی ایک ایسا غار جو کئی حلقوں والے پیالے کا ہو۔ اور جس میں ایک حلقے کے نیچے دوسرا حلقہ ہو۔ اس طرح جہنم کی صورت یہ ہے کہ وہ دائرہ در دائرہ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ ابن عربی نے شیطان کی سزا یہ بتائی ہے کہ وہ برف میں گل رہا ہی یہی سزا دانتے نے اس کے لئے تجویز کی ہے ابوالحسن الا شعری نے اس سزا کی یہ توجیہ کی تھی کہ مردود فرستے آگ کے بنے ہوئے ہیں پس سردی اور برف سے انہیں جو تکلیف پہنچ سکتی ہے وہ اور کسی طرح نہیں پہنچ سکتی۔

اعراف **Purgatory** کا تصور عیسائیت کے لئے نیا تھا اور دانتے کی کتاب کی تحریر کے تقریباً سو سال بعد سرکاری طور پر کیتھولک عیسائیت نے اعراف کے وجود کو تسلیم کیا۔ اسلام میں **Purgatory**

کے تصور سے ملتا ہوا جو مقام ہے اسے صراط کہتے ہیں۔ ابن عربی نے صراط کی جو تعریف کی ہے وہ دانتے کی Purgatory سے زیادہ مختلف نہیں لیکن چوں کہ ہندوستان میں وہ روایات زیادہ مقبول ہیں جن میں صرط کو ایک پل بتایا گیا جو تلوار کی دھار سا تیز ہے۔ اس لئے ہم نے Purgatory کے ترجمے کے لئے لفظ صراط استعمال کیا ہے۔ لفظ اعراف Limbo کے معنی ایک حد تک ادا کرتا ہے لیکن آج کل بالعموم اعراف اور مقام کفارہ کے معنی اردو میں ایک ہوتے جا رہے ہیں اور ہم نے زبان کے اس رجحان پر تکیہ کر کے یہ آزادی برتی ہے کہ اس ترجمے کے سلسلے میں Purgatory کے لئے اعراف کا استعمال کیا ہے۔

ابن عربی اور دانتے میں اتنی باتیں مشترک ہیں کہ ان کو کسی طرح محض اتفاق پر محمود نہیں کیا جا سکتا۔ دانتے کی طربیۂ خداوندی فتوحات مکیہ کے اسی (۸۰) سال بعد لکھی گئی محض توارد سے اتنی مشابہت نہیں پیدا ہو سکتی۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اثرات دانتے تک پہنچے کیسے؟ وہ خود تو نہیں جانتا تھا مگر فلارنس بہت بڑا تجارت گاہ تھا۔ اور اس زمانے میں زیادہ تجارت مشرق اقصیٰ سے ہوتی تھی۔ عرب بار ہا اطالیہ پہنچ چکے تھے۔ اور ہسپانیہ پر صدیوں تک حکومت کرتے رہے تھے ہسپانیہ میں باقی تھے سسلی میں ان کے جانے کے بعد فریڈرک ثانی کا دربار انہی کے تمدن کا نمونہ رہا۔ فریڈرک نے نیپلز میں ایک یونیورسٹی قائم کی تھی۔ جہاں عربی مسودا کا بڑا نادر ذخیرہ تھا۔ یہاں اور طلیطلہ میں شاہ الفانسو کے دربار میں عربی کتاب کا ترجمہ ہو رہا تھا۔ فارانی کندی ابی سینا غزالی اور خصوصاً ابن رشد کی اتنی ہی تعظیم کی جاتی تھی۔ جتنی یونانی فلسفیوں کی۔ اسی وجہ سے دانتے کے زمانے تک دنیا بھر کے تمدن کو وحدت سی حاصل تھی۔ ایشیا کا خرقہ دیرینہ چاک نہیں ہونے پایا تھا اور یورپ کے بلند ترین دماغ باوجود مذہبی تعصب کے ذہنی تعصب سے گریز کرتے تھے۔

معراج کی روایات اس زمانے میں اسپین کے عیسائیوں اور مشنریوں میں پھیل چکی تھیں۔ دانتے کا استاد برونتو لاتی نی ۱۲۶۰ء میں فلارنس کا ہو کے الفانسو شاہ طلیطلہ کے دربار میں گیا الفانسو کا دربار عربی کتابوں کے مترجموں کا مرکز تھا کچھ عجب نہیں جو ابن عربی کے خیالات لاتی نی کے ذریعے دانتے تک پہنچے ہوں۔ برونتو لاتی نی کی کتاب ذخیرہ پر بھی عرب کے حکما کا بڑا اثر ہے۔

لیکن اگر دانتے ابن عربی سے اتنا کچھ مستعار لیا تو اس سے اس کی اپنی جدت طرازی اور اپج پر حرف نہیں آتا شکسپیر نے بھی قریب قریب اپنے تمام ڈراموں کے پلاٹ کہیں نہ کہیں سے لیے کچا مال جب کسی شاعر کے ہاتھ لگتا ہے تو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری ظہور میں آتی ہے۔

مشرق میں کسی اور نے نہیں تو کم سے کم ہماری صدی کے سب سے بڑے مشرقی شاعر اقبال نے دانتے سے اکتساب نور کیا ہے اور ابن عربی سے لیا ہوا قرضہ اس طرح ادا ہو گیا۔ اقبال کے جاوید نامہ کی بنیاد دانتے کی فردوس پر ہے۔ اقبال نے دانتے کے جغرافیائی خاکے کی بھی بڑی حد تک پیروی کی ہے۔ ہاں دونوں کتابوں میں وہ فرق ضرور ہے جو تیرھویں صدی کے فلارنس اور بیسویں صدی کے ہندوستان یا پاکستان؟ میں ہونا ضروری تھا۔ اور اسی لئے فلک قمر میں طاسین گوتم اور طاسین محمد میں وہ لوگ ملتے ہیں جن کا دانتے کی فردوس میں ملنا ناممکن تھا۔ اگر اقبال نے جاوید نامہ سے پہلے جہنم کے متوازی کوئی اور کتاب لکھی ہوتی تو گوتم کی رقاصہ اور دوشیزہ مریخ کے لئے اس میں جگہ نکل آتی ۔ دانتے کی ارغوانی ندی یا دریائے خونیں جہنم ہی میں بہتا۔ ہاں یہ ممکن تھا کہ میر جعفر اور میر صادق کی روحیں یہودا اسکاریٹ اور بروٹس کی روحوں کی طرح شیطان کے خاص منطقہ زمہریر میں رکھی جاتیں ۔ کیوں کہ ملک سے غداری کرنے والوں کا ٹھکانا دانتے کے جہنم میں حلقہ ان نے نور ہے جاوید نامہ اور فردوس کا مقابلہ فردوس کے ترجمے کی تمہید میں ہونا چاہیے اس لئے یہاں ہم اس کا ذکر ختم کرتے ہیں۔

☆☆☆

''مِعمارِ اعظم''

ڈرامہ

ابسن

دیباچہ
از پروفیسر فرانسس بل
Professor Francis Bull
استاذِ ادبیات جامعۂ اُوسلو (ناروے)

مترجم: عزیز احمد

''معمارِ اعظم''

دیباچہ

''بگ میسٹر سُوں نس'' (''معمارِ اعظم'') جو ۱۲ دسمبر ۱۸۹۲ء کو شائع ہوا۔ پہلا ڈرامہ تھا جو اِبسن نے اپنے وطن ناروے واپس ہونے کے بعد لکھا۔ ستائیس سال تک چھتیس برس کی عمر سے لے کر تریسٹھ برس کی عمر تک۔ وہ اپنے وطن سے دور رہا اور اب وہ وطن واپس آیا تو ایام جوانی کی یاد تازہ ہوگئی۔ ساتھ ہی ساتھ اُسے اس کا بھی احساس تھا کہ اس جلاوطنی کے زمانے میں وہ بڈھا ہو چکا ہے۔ اپنی ادبی مصروفیتوں میں وہ اس قدر مصروف تھا کہ زندگی کی دوسری دلچسپیوں کی طرف وہ زیادہ متوجہ نہ ہوسکا۔ چنانچہ ''معمارِ اعظم'' ایک صناع کی خود پرستی کا ڈرامہ ہے جو زندگی کی راحت کو مار دیتی ہے۔، ایک ایسے شخص کا قصہ ہے جو اب بوڑھا ہو چکا ہے اور جو جوانی کو خوف اور ستایش کی ملی جلی نظروں سے دیکھتا ہے۔

۱۸۶۵ء میں، یعنے جس سال ابسن نے وطن ترک کیا، اس نے منظوم ڈرامہ ''برانڈ'' تحریر کیا جس میں ایک ایسے شخص کی واردات ہے جس نے سب کچھ ایک خیال، ایک صدا کے لیے قربان کر دیا اور شہادت کا تاج حاصل کیا۔ ''معمارِ اعظم'' ستائیس سال بعد ایک طرح سے ''برانڈ'' کا جواب ہے۔ یا زیادہ بہتر یہ ہوگا کہ ہم اسے ایک طرح کا سوال کہیں۔ جو راہِ عمل اختیار کی گئی وہ صحیح تھی یا اگر کسی شخص نے ایک خیال ایک صدا کے مطالبات پورے کرنے کے لیے اپنی زندگی قربان کر دی تو غلطی کی؟۔ ابسن کے چار آخری ڈرامے ''معمارِ اعظم'' سے لے کر ''جب ہم مردے زندہ ہوں'' تک، آرٹ اور زندگی، ایک صدا اور انسانی راحت، فرض اور خواہش کے درمیان زندگی بھر کے پیکار کے ذاتی اور ڈرامائی اعترافات ہیں۔ ان ڈراموں میں سے پہلے اور آخری ڈرامے میں ایک مدھم سی آواز ڈرامہ نگاری کی اس بے چین خواہش کا پتہ

دیتی ہے جو اسے اپنی کھوئی ہوئی مسرت کے لیے ہے۔ مسرت اس لیے کھو گئی کہ صدائے فتح پائی اور صدا کے تحکمانہ جملے نے ''سب کچھ یا کچھ بھی نہیں''۔

جب ''معمارِ اعظم'' کا ہیرو اپنے آرٹ کا ذکر کرتا ہے تو جو کچھ وہ کہتا ہے مصنف کے؟ حالات پر بھی اسی طرح چسپاں ہے جیسے معمار کی صناعی پر۔ ابسن نے بالکل قدرتی طور پر اپنی زندگی کے تجربے اور اپنے اعترافات معمار اعظم کی زبانی بیان کئے ہیں، کیونکہ اسے معلوم تھا کہ جو کچھ اس نے لکھا اس کا ڈرامائی اثر بڑی حد تک ہر ڈرامے کے تعمیری کمال میں پنہاں تھا۔ اس میں ان ہوائی قلعوں کے بنانے کی طاقت تھی جن کی بنیاد تعمیری تخیل، اسٹیج کے فن، اور فطرتِ انسانی کے اسی عمیق مطالعے پر تھی اس کی نظیر ادب عالم میں شاذ و نادر ہی ملے گی'۔

اپنے گھر اور اپنے فن سے سول نس کا تعلق۔ شباب سے رُو بہ رُو ہوتے ہی ڈرامائی کیفیت اختیار کر لیتا ہے۔ شباب سے نئی پود مراد ہے جس میں اس کے رقیب اور جانشین شامل ہیں جن کی نمائندگی راگنار بردِک کرتا ہے۔ یہی نئی پود ہلڈا کی شکل میں بھی اسی کے سامنے آتی ہے۔ وہ دلکش، روح افزا، اپنے بے لحاظ خلوص سے خوفزدہ کرنے والی، پر جوش لڑکی جس کی مستقل طلب یہ ہے کہ وہ (سول نس) اپنا پرانا وعدہ پورا کرے اور ایسی زندگی بسر کرے جو اس کی اعلیٰ ترین اور بہترین صلاحیتوں ...... اس کے اپنے شباب کے...... شایانِ شان ہو۔

۱۸۹۱ء میں ناروے واپس ہو کر اور نئی پود سے مِل کے ابسن بہت متاثر ہوا۔ عالمِ خیال میں وہ ہلڈا سے پہلے ہی مل چکا تھا۔ پیشتر کے ایک ڈرامے میں ''خاتون بحر'' میں وہ ایک نیم بالغ لڑکی کی شکل میں نمودار ہو چکی تھی۔ اب وہ اس کو اچھی طرح جاننے لگا تھا اور ''معمارِ اعظم'' میں وہ بے پروائی سے کھینچی ہوئی غیر اہم تصویر کی طرح نظر نہیں آتی بلکہ وہ ڈراما کے عمل پر حاوی ہونے والی طاقت ہے۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ ڈراما کا ہر ایکٹ اسی کی تقریر پر ختم ہوتا ہے۔ اور جس منظر میں وہ مطالبہ کرتی ہے کہ ''میری سلطنت لاؤ ابھی میرے حوالے کرو وہ ڈرامہ کے اہم ترین مناظر سے ہے۔ ہلڈا کا پسندیدہ لفظ ''سنسنی خیز'' ہے' اس لفظ کا خود اس پر اطلاق ہو سکتا ہے کیونکہ اس کی فطرت جو مجموعۂ اضداد ہے ہر منظر میں ہمیں پیہم حیران کرتی ہے۔ اور ہمیں مستقل طور پر حیرانی و دلچسپی میں مبتلا رکھتی ہے۔ اہل ناروے اسے نوجوان ناروِستانی لڑکی کی ایک زندہ مثال سمجھتے ہیں۔ ہلڈا کے کردار کی تشکیل سے پہلے ابسن نے اپنے وطن ناروے کی نوجوان لڑکیوں کی طبیعتوں کا اچھی طرح مطالعہ کر لیا تھا۔

سُول نِس اور رگنار بردِک کے تعلقات میں بھی یہی بات پائی جاتی ہے۔ وطن واپس ہونے کے چند ہی ماہ بعد اِبسن کو محسوس ہونے لگا کہ نوجوان نارویجائی مصنفین اسے محض ایک عظیم الشان اور قابل تعظیم شہرہ آفاق ہستی نہیں سمجھتے تھے۔ ان میں بعض کا رویہ کھلم کھلا مخالفانہ تھا اور وہ یہ کہتے تھے کہ ابسن کا تعلق ماضی سے ہے اور اب واعظین معاشرت کے مسائل پر بحث کرنے والے، اور انیسویں صدی کے آٹھویں عشرے کے ''حقیقت نگار'' اور'' فطرت نگار'' برداشت کے قابل نہیں رہے۔ نئے دور کو نئے قسم کی نفسیات نگاری کی ضرورت تھی جس کے ذریعے غیر محسوس دماغ کی گہرائیوں کو ناپا جائے۔ اور انسانی ہستی کے پُر اسرار اور پوشیدہ عناصر کو ظاہر کیا جائے۔ ابسن ان مخالفین سے بالکل بے خبر بھی نہیں تھا بلکہ وہ خاموش اور دلچسپی سے یہ سوچتا ہوگا کہ اپنے نوجوان ہم مشربوں کے نظام العمل کو وہ خود ایک عرصہ پہلے'' خاتون بحر'' میں ایک حد تک پورا کر چکا ہے۔ ''معمارِ اعظم'' میں بھی اس نے یہی راستہ اختیار کیا، چنانچہ سول نس یہ محسوس کرتا ہے کہ اس میں خطرناک شیطانی قوتیں پنہاں ہیں، جو کبھی کبھی اس کی ہستی محسوس پر پوری طرح قابو پالیتی ہیں۔

ایک لحاظ سے پورا ڈرامہ شباب کے نام نامۂ محبت ہے۔ سول نس ہلڈا سے مسحور ہو جانا گوارا کر لیتا ہے اور راگنار بردِک سے اس کا سلوک رشک آمیز خوف پر مبنی ہے جس کی بنیاد اصل میں ستائش وتعریف پر ہے۔ لیکن ڈرامہ ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ ایسے آدمی کے لیے جو بوڑھا ہو چلا ہے پھر سے نوجوان بننے کی خواہش شوق فضول ہے۔ اکثر ابسن کے ڈرامے یہ بتاتے ہیں کہ کوئی شخص اپنے ماضی کے اثرات سے بچ نہیں سکتا۔ ماضی دوبارہ واپس آ کے سزا وعقوبت کا طلبگار رہتا ہے۔ لیکن ''معمارِ اعظم'' میں ایک انفرادی مثال اور ایک ڈرامائی نقش کے ذریعے اس نے اس امر پر زور دیا ہے کہ اپنے ماضی کو دوبارہ حاصل کرنا بھی اتنا ہی ناممکن ہے۔ جب ایک کہن سال آدمی اپنی نوجوانی کے کارناموں کا جواب پیش کرنا چاہتا ہے تو وہ محض اپنی تباہی کا سامان خود تیار کرتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کی کوشش میں ایک طرح کا حسن اور عظمت ہے۔ جب سول نس چڑھتا ہے تو ہلڈا کو'' ہوا میں بانسریوں کی آواز'' سنائی دیتی ہے۔ لیکن بلندی پر چڑھ کے گرنا یقینی ہے کیونکہ اس لڑکی نے اسے جو کچھ کر گزرنے کی ترغیب دِلائی تھی ابسن کے بڑے دوست اور رقیب بیورنس تیرن بیورن سن کے الفاظ میں'' انسان کی طاقت سے بالاتر'' تھا۔

''معمارِ اعظم'' کا خود ابسن کے اپنے حالات زندگی اور ناروے کے معاشرتی اور اقتصادی حالات اور تقریباً ۱۸۹۰ء میں ادبی محاذ کی تبدیلی سے گہرا تعلق ہے۔ لیکن جہاں تک بنیادی اُمور، اس کے مقصد اور

بنی نوع انسان کے تعلق اس کے تصور کا تعلق ہے یہ ڈراما وقت اور مقام کی قیود سے آزاد ہے، اور دنیا کے دور دراز حصے میں بھی جہاں انسان بستے ہیں یہ سب کی سمجھ میں آسکتا ہے۔

تمہید

انیسویں صدی کے بہت کم مصنفین نے یورپ کے طرزِ خیال پر ہنرک ابسن کے برابر گہرا اثر ڈالا ہے۔ اس ڈراما نگار نے اپنے فن کو اہم معاشری سوالات کی تنقید کا ذریعہ بنایا تھا۔ اگر چہ کہ اب یورپ کی معاشرت ان میں سے بہت سے سوالات کو حاصل کر چکی ہے اور کر رہی ہے پھر بھی ابسن کی عظمت میں اس وجہ سے کمی نہیں کہ اس نے ان خامیوں اور خرابیوں پر نکتہ چینی کی جن کا کھلم کھلا ذکر کرتے ہوئے لوگ ڈرتے تھے اور اب بھی ڈرتے ہیں۔

یہ دیکھ کر کہ عورتیں گڑیوں کی طرح گھروں میں رہنے کو حاصلِ زندگی سمجھنے لگتی ہیں اور مرد انھیں زندگی کے نشیب و فراز اور کشمش کو سمجھنے کا موقع نہیں دیتے۔ اس نے ''اِت دُو کے یم'' Et Dukkehjem (گڑیا کا گھر) تحریر کیا۔ یہ دیکھ کر کہ جنسی امراض موروثی بن جاتے ہیں، والدین کے گناہوں کا خمیازہ اولاد کو بھگتنا پڑتا ہے اس نے ''ین گانگرے'' Gjenngangere (آسیب) لکھا یہ دیکھ کر کہ عوام الناس اپنے محسنوں اور حقیقی بہی خواہوں کی ہمیشہ ناقدری کرتے ہیں اور ان کو تکلیفیں پہنچاتے ہیں اس نے ''این فال کے فیندا'' En Folkefiende (دشمنِ خلق) تصنیف کیا۔ غرض اس نے یورپ کی عام معاشری زندگی کے ناسور جو بظاہر ناقابلِ التفات معلوم ہوتے تھے مگر اندر ہی اندر زہر پھیلا رہے تھے، کُرید کُرید کے اور علمی جراحت کر کر کے سب کو دکھلائے معاشرت اور افراد کے خیالی معیاروں پر اس نے طرح طرح سے نکتہ چینیاں کیں اور یورپ کے ادب میں ایک بالکل نیا، انوکھا نقطۂ نظر پیدا کیا۔ وہ ان چند شخصیتوں میں ہے، جنھوں نے انیسویں صدی کے تصنیف آخر میں حقیقت نگاری کو ادب کی جان بنا دیا۔ جہاں محض مصوری کی ضرورت تھی اس نے مصوری کی، جہاں تجزیے کی ضرورت تھی تجزیہ کیا، جہاں تنقید کی ضرورت تھی تنقید کی۔ وہ خود شاعر بھی تھا اور بڑے بلند پایے کا شاعر تھا، مگر حقیقت نگاری کی خاطر جہاں تک اپنی طبیعت کی ''شعریت'' کو دبا سکا، دبایا۔ یورپ کے ڈراما کا جدید دور صحیح معنوں میں اسی کے نام سے شروع ہوتا ہے۔ ڈراما کے اسلوب کو اس نے بہت کچھ بدلا اور اس میں روح سی پھونک دی۔

حالات زندگی

ہنرک ابسن ناروے کا رہنے والا تھا۔ اس کا باپ کنوٹ ہنرک ابسن (Knud Henrik Ibsen) قصبۂ شین میں تاجر تھا۔ ہنرک ابسن ۲۰ ؍مارچ ۱۸۲۸ء کو پیدا ہوا اس کی عمر آٹھ سال کی تھی کہ اس کا باپ دیوالیہ ہوگیا۔ گھر میں فاقوں کی نوبت آ گئی۔ اور قصبے کو چھوڑ کر قریب ہی ایک جھونپڑی میں سب کو منتقل ہو جانا پڑا۔ کچھ دنوں تو اس نے شین ہی میں تعلیم پائی پھر ۱۸۴۳ء میں ایک دوا فروش کے ساتھ کام سیکھنے کے لیے گرمستاGrimstad چلا گیا۔ یہاں اس نے انتہائی مشقت اور تکلیف سے سات سال بسر کیے۔ اس زمانے کے مصائب اور تکالیف نے ہمیشہ کے لیے اس کے دماغ کو متاثر کر دیا۔ ۱۸۴۷ء میں اس نے شاعری شروع کی۔ باوجودیکہ اس تکلیف و مصیبت سے زندگی کے دن گزر رہے تھے، محض اپنی ذاتی محنت اور شوق سے وہ ہمیشہ کتب بینی میں مصروف رہا۔ اس مسلسل کتب بینی سے اس کی ذہنی استعداد اچھی خاصی ہوگئی۔ ۱۸۵۰ء میں باقاعدہ تعلیم حاصل کرنے کے لیے وہ کرستیانا (اوسلو) آیا جو ناروے کا پایۂ تخت ہے۔ یہاں اس کی پہلی تصنیف کیٹلینا (Catalina) ایک فرضی نام ''بیرین یولف بیارے'' (Byrnjolf Bjarme) سے شایع ہوئی۔ کچھ دنوں کے بعد اس نے ایک اور ڈراما لکھا جو اسٹیج تو کیا گیا مگر اس زمانے میں شایع نہیں ہوا۔ کرستیانا میں تقریباً دو سال اس نے انتہائی غربت اور افلاس میں بسر کیے۔ مضمون نگاری سے جو کچھ آمدنی ہوتی تھی اس سے کسی نہ کسی طرح اپنے اخراجات پورے کر لیتا تھا۔ نومبر ۱۸۵۱ء میں خوش قسمتی سے برگن کے چھوٹے سے تھیٹر میں اسے ''تھیٹر کا شاعر'' مقرر کیا گیا۔ تنخواہ بہت قلیل تھی مگر غنیمت یہ تھا کہ مستقل طور پر مل جاتی تھی۔ یوں تو اس کا کام محض ڈرامے لکھنا تھا مگر علمی حیثیت سے وہی اس تھیٹر کے تقریباً تمام انتظامی کام انجام دیتا تھا۔ اسے سفر کا بھتہ بھی دیا جاتا تھا۔ اور ایک مرتبہ پانچ مہینے کے لیے اس نے تھیٹر کے مطالعے اور تحقیق کے لیے کابن ہاون (کوپن ہیگن) اور درسدن کا سفر بھی کیا۔ ۱۸۵۷ء تک ابسن کا تعلق برگن تھیٹر سے رہا اور اس تھیٹر کے لیے اس نے کئی ڈرامے لکھے۔

جب وہ کرستیانا واپس گیا تو وہاں نہ صرف اس کی ذہنی اور مالی پریشانیاں بڑھ گئیں بلکہ اس کے اسلوب اور موضوع کی جدّت اور ندرت نے بہت سے مخالفین پیدا کر دیے جن کی تعداد بہت بڑھ گئی ہے۔ اس کے ہموطن اس کے فن کی حقیقت سمجھنے سے قاصر تھے۔ ان کی جہالت، تنگ نظری، اور تعصب نے ابسن کی

طبیعت میں تلخی اور طنز کی وہ صلاحیت پیدا کر دی۔ جو آگے بڑھ کر اس کے اسلوب پر بھی چھا گئی۔

اپنے شباب کا زمانہ، یعنی وہ زمانہ جس میں ہر شخص شادمانی اور زندہ دلی کا متلاشی رہتا ہے ابسن نے جس ذہنی کرب میں بسر کیا اس کا اثر قلب ودماغ پر اور پھر اس کی تصانیف پر پڑنا ضروری تھا بجز اپنی خداداد ذہنی طاقت کے احساس کے، اور کوئی چیز اسے ہمت دلانے والی تسلی دینے والی اور دل بڑھانے والی نہ تھی۔ باوجود انتہائی افلاس کے اس میں غضب کی خودداری تھی۔ اس خودداری نے اسے اور بھی زیادہ حساس بنا دیا تھا۔ جب وہ مخالفتوں کے ہجوم سے تنگ آجاتا تو اسے اگر کہیں پناہ ملتی تو محض اپنی شخصیت کے عظیم الشان احساس میں۔ اس احساس نے اس کی تمام قوتوں کو جگا دیا۔ مخالفتوں کی وجہ سے اس کی تمام تر پوشیدہ قوتیں ابھر آئیں۔

جس تھیٹر میں وہ ملازم تھا ۱۸۶۲ء میں اس کا بالکل خاتمہ ہو گیا۔ دو سال تک ابسن ایک اور تھیٹر میں بہت قلیل تنخواہ پر ''جمالیاتی مشیر'' کے فرائض انجام دیتا رہا۔ اس زمانے میں جو ڈرامے اس نے لکھے اور جن کو آج دنیا قدر کی نگاہوں سے دیکھتی ہے، ان پر اس کے ہموطنوں نے ہر طرح کی نکتہ چینیاں کیں یہاں تک کہ ۱۸۶۴ء میں ابسن کو کرستیانا چھوڑ دینا پڑا۔ برلین اور تریستے ہوتا ہوا وہ روم پہنچا، اور وہیں سکونت اختیار کی۔ دو منظوم ڈرامے ''برانڈ'' (Brand) اور ''پیر گنت'' (Peer Gynt) اس نے یہیں منظوم کیے اور وہ ساری زہر آلود تلخی جو اپنے ہموطنوں کی بدسلوکی سے اس کی رگ وپے میں سرایت کر گئی تھی ان ڈراموں میں ابل پڑی۔ ناروے میں ان پر بہت سخت تنقیدیں ہوئیں مگر اس کی شہرت میں اضافہ ہوتا گیا۔ کتابیں کثیر تعداد میں بکیں اور اس کی مالی حالت کچھ ٹھیک ہو گئی۔ ۱۸۶۶ء میں ناروے کی حکومت نے اسے ماہانہ وظیفہ دینے کی منظوری دیدی۔ ۱۸۶۸ء میں وہ روم چھوڑ کر روانہ ہوا مگر ۱۸۷۴ء تک دریسدن میں مقیم رہا۔ اس دوران میں وہ ناروے گیا بھی مگر بہت جلد جرمنی واپس آ گیا اور پہلے دریسدن پھر کچھ عرصے تک میونشن (میونخ) میں سکونت پذیر رہا۔

اسی اثنا میں جرمنی اور ڈنمارک، پھر جرمنی اور فرانس کے مابین لڑائیوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ ان واقعات نے اس کے سیاسی رجحانات پر بہت برا اثر ڈالا۔ وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ جمہوریت سے کسی قسم کی اصلاح وبہبود کی توقع رکھنی فضول ہے۔ عوام الناس کی اکثریت عموماً اندھی ہوتی ہے اور بلا سمجھے بوجھے کسی نہ کسی کے اشارے پر کام کرتی رہتی ہے۔

اسی زمانے میں اس نے شاعری ترک کر کے نثر میں ڈرامے لکھنے شروع کیے۔ ان میں سے بعض

ڈراموں پر یورپ کے پورے طول و عرض میں ہنگامہ خیز تنقیدیں ہوئیں۔

۱۸۹۱ء میں مستقل سکونت اختیار کرنے کے ارادے سے وہ ناروے واپس ہوا۔ چار وانگ عالم میں اس کی شہرت ہو چکی تھی اور اگر چہ کہ مخالفتوں کا بازار بدستور گرم تھا مگر اب وہ عظمت جس کا وہ مستحق تھا اسے حاصل ہو چکی تھی۔ اس کے بڑھاپے کا زمانہ آگیا تھا اور پیرانہ سالی نے آخری تصانیف میں شعریت کے لطیف عناصر بھی شامل کر دیئے تھے۔

۱۹۰۰ء میں اس نے اپنا آخری ڈراما لکھا۔ ۱۹۰۱ء میں اس کی صحت نے جواب دینا شروع کیا اور مرض بڑھتا گیا۔ کئی سال تک وہ فریش رہا یہاںتک کہ ۲۳ مئی ۱۹۰۶ء کو اس کا انتقال ہو گیا۔ اس کے ہموطنوں نے زندگی بھر اسے تکلیف پہنچانے کے بعد، اس کی تجہیز و تکفین بہت اعزاز اور شان و شوکت سے کی۔

ابسن کی تصانیف

ابسن کی ڈرامائی تصانیف کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ۱۸۵۰ء سے لے کر ۱۸۵۷ء تک ابتدائی دور ہے۔ دوسرا دور ۱۸۵۷ء سے لیکر ۱۸۶۷ء تک اس کے منظوم اور شاعرانہ ڈراموں کا ہے۔ تیسرا اور اہم ترین دور ۱۸۶۹ء سے لیکر ۱۹۰۰ء تک اس کے معاشرتی ڈراموں کا ہے جو اس نے نثر میں تحریر کیے۔

ابسن کا سب سے پہلا ڈرامہ ''کیٹے لی نا'' (Catalina) ہے۔ یہ ایک ٹریجڈی ہے جو اس نے بلا قافیہ نظم میں لکھی اور جو ۱۸۵۰ء میں ایک فرضی نام سے شایع ہوئی اس پر ڈنمارک کے ڈراما نگار ولن شلاگر (Ohlenschlager) کا اثر بہت نمایاں ہے۔

برگن تھیٹر کی ملازمت کے دوران میں اس کی پہلی اور قابل ذکر کوشش ایک ڈراما ''فُر وانگرٹل اوستراٹ'' (Fru Inger Til Ostraat) ہے جو ۱۸۵۵ء میں تمثیل کیا گیا اور ۱۸۵۷ء میں کرستیانا میں طبع ہوا۔ اس ڈرامے میں مقابلتاً پختگی پائی جاتی ہے اور ابسن کی ذاتی خصوصیتوں کی اس کے اسلوب میں جابجا جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ۱۸۵۶ء میں اس کا ایک ڈراما ''یلڈے پاسول باؤ'' (Gildet Paa Solhaug) شایع ہوا۔ اس ٹریجڈی نے بہت زیادہ مقبولیت حاصل کی مگر ہر اعتبار سے یہ ڈراما قدر و قیمت میں Fru Lnger سے کم تھا۔ ابسن نے اس ڈرامے میں اپنے ذاتی اسلوب کو چھوڑ کر ڈنمارک کے ایک اور ڈراما نگار ہنرک ہرنس (Henrik Herz) کی پیروی کی تھی۔

تعجب معلوم ہوتا ہے ابسن جسے قدرت نے اس قدر جدت کی صلاحیت عطا کی تھی ابتدا میں اس قدر بھٹکتا اور دوسروں کا سہارا ڈھونڈتا رہا اور اپنے ذاتی اسلوب اور مخصوص طرز ادا کا صحیح اندازہ لگانے میں اسے اتنی دیر لگی۔

اس کے بعد ۱۸۵۷ء میں اس کا ایک ڈرامہ Olaf Liljekrans تخیل ہوا۔ اس کے بعد ہی وہ برگن سے کرستیانا واپس گیا۔ ۱۸۹۸ء میں ڈرامہ پہلے بار چھپا۔

دوسرا دور ابتدائی مشقتوں نے اس کے قلم میں طاقت پیدا کردی تھی۔ اس کا شاعرانہ تخیل جس میں شمالی ممالک کے سرد اور شدید جذبات کی لطافت موجود تھی پختگی کو پہنچ چکا تھا۔ اس دور اس نے جتنے ڈرامے لکھے تقریباً سب کے سب منظوم اور شاعرانہ اور موسیقیانہ انداز رکھتے ہیں۔

اس کی ابتدائی تصنیف اور اس دور کے پہلے ڈرامے ''ہیرے ناپو ہیلگا لینڈ'' Hermennene Paa Helge Land (ہیلگا لینڈ کے جنگجو) میں اس قدر فرق ہے کہ معلوم ہوتا ہے شاعر کا دماغ یکلخت غیر معمولی بلندیوں پر پہنچ گیا ہے۔ ڈنمارک کے ڈرامہ نگاروں کا اثر بالکل زائل ہو چکا تھا۔ اس نے اس ڈرامے کے لیے ناروے کی قدیم ساگا (Saga) کے ذخیرے سے خوشہ چینی کی۔ ابسن کا تخیل ان قدیم داستانوں کے نیم وحشی نیم شاعرانہ تخیل سے پوری طرح متاثر اور فیضیاب ہوا اور ان کے اثر سے اس نے ڈراما میں ایک نیا اسلوب پیدا کیا۔

۱۸۶۲ء میں ''کیارلی ہے تنس کامیڈی'' Kjaerlighetens Komedie (عاشقوں کی کامیدی) شایع ہوئی۔ یہ منظوم ڈرامہ اس نے قافیہ کی پابندی کے ساتھ تحریر کیا۔ ڈراما میں طنز کا لہجہ جا بجا لطف دے جاتا ہے۔ موضوع یہ ہے کہ ناروے کے متوسط طبقوں میں شادی کے رسوم و آئین، اور اخلاقی پابندیاں، زندگی اور محبت کے اصل لطف کو مُردہ اور افسردہ کردیتی ہیں۔

اس دور کے تیسرے ڈرامے کا ماخذ پھر ایک ساگا ہے۔ ''کانکس المیز نہ'' Kongsemnerine (وارثانِ تخت) ۱۸۶۴ء میں شایع ہوا ڈرامہ نثر میں ہے، اور اب تو کافی مقبول ہے۔

روم میں سکونت اختیار کرنے کے بعد اس نے ۱۸۶۶ء میں وہ بے مثل منظوم ڈرامہ ''براند'' Brand لکھا جس کا شمار ان مہیب طنزیہ کتابوں کی صف اولین میں ہے جن میں کلیسائیت اور مذہبی سخت گیری پر حملے کئے گئے ہیں اس نے یہ تیز نشتر اٹلی سے اپنے وطن روانہ کیا۔ شمال کی وحشیانہ دلکشی اس ڈرامے میں بدرجہء اتم موجود ہے۔

اس کے فوراً بعد ابسن نے وہ ڈرامہ لکھنا شروع کیا جس کا شمار دنیا کے بہترین ڈراموں میں کیا جا سکتا ہے اور جس کا نام گوئٹے کے فاؤسٹ کے ساتھ زبان پر آتا ہے۔ اب جبکہ وہ معاشرتی مسائل جو اس کے نثر کے ڈراموں کا موضوع تھے بڑی حد تک حل ہو چکے ہیں اس کی عظمت کا دارومدار اسی ڈرامے ''پیر گنت'' Peer Gynt پر ہے۔ اس ڈرامے کا ہیرو ڈان کخوٹے (Don Quixote) کی طرح ہمیشہ زندہ رہا ہے اور ہمیشہ زندہ رہے گا۔ ہر شخص میں اس کی ہلکی سی جھلک موجود ہے۔ تخیل کی دنیا اور علمی دنیا میں جو تضاد ہے اس کو آج اس خوبی سے شاید ہی کسی نے ظاہر کیا ہو۔ ایک طرف تو ڈرامے کی شاعرانہ دلکشی اور تخیل کا حسن لطیف ترین کیفیت رکھتا ہے، دوسری طرف طنز اور ہلکی ظرافت کی چاشنی، ڈرامے کے الم ناک موضوع کو اپنے پردوں میں چھپائے ہوئے شروع سے آخر تک یکساں لطف دیتی ہے۔ اس ڈرامے نے اس کے وطن کے ادبی معیار کو اس قدر بلند کر دیا کہ یورپ کی ادبیات میں ناروے کے ادب کو بھی اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔

اس کے بعد ابسن کے ذہن میں ایک انقلاب شروع ہو جاتا ہے جو اس کی تصانیف کے تیسرے دور میں مستقل طور پر نمایاں ہے۔

''کیسر او گالی لیر'' Keiser Og Galileer جو اس نے ۱۸۷۳ء میں لکھا، موضوع اور طرزِ خیال کے اعتبار سے دوسرے ہی دور کی پیداوار ہے، لیکن متضاد اثرات کا اس میں بھی پتہ چلتا ہے۔ اگر اس کو دوسرے اور تیسرے دور کی درمیانی کڑی کہا جائے تو بیجا نہیں۔ یہ ڈراما اصل میں دو ڈراموں کا مجموعہ ہے۔ ابسن نے آزمائش کے طور پر ایک نیم تاریخی واقعے کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس ڈرامے میں خیال آرائی اور روحانیت کا وہ رنگ جھلکتا نظر آتا ہے جو اس کے بعد ہی ابسن کے ڈراموں سے مفقود ہو گیا، پھر کہیں اس کی آخری تصانیف میں یہ رنگ دوبارہ پیدا ہوا۔

تیسرا دور ابسن نے غضب کا تخیل پایا تھا۔ اور دوسرے دور میں اس کا تخیل انتہائی بلندیوں تک پرواز کر چکا تھا۔ اب ردِّ عمل شروع ہو گیا۔ انسانی زندگی اور انسانی معاشرت کے سوالات نے اسے اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ اس نے اپنے موضوع یکلخت بدل دیئے، اپنا اسلوب بدل دیا۔ اس کا ہموطن اور رقیب بیورنسن (Bjornson) اسے اعلیٰ درجے کا شاعر مانتا تھا لیکن ڈراما نگار نہیں مانتا تھا۔ اس کی یہ رائے ابسن کو ہمیشہ ناگوار گزرتی تھی۔

اس دور کے ڈراموں کا اجمالی ذکر کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ابسن کی ڈراما نگاری

کے۔اس دور کی اہم خصوصیات کا مختصر تذکرہ کردیں۔اس ذہنی انقلاب کا باعث جو ابسن میں رونا ہوا اس کے اور اس کے ہموطنوں کے تخیل کی فراوانی کا ردّعمل تھا۔شاعرانہ تخیل سے اس کی طبیعت سیر ہوگئی اور زندگی کی تلخ تر حقیقتوں نے اسے اپنی طرف متوجہ کرلیا۔بجائے نظم کے اس نے سیدھی سادی لیکن شگفتہ نثر کو اپنے مقصد کے لیے انتخاب کیا۔اس کا مقصد معاشرت کی خرابیوں کی پردہ داری اور معاشرت کے تباہ کن اور تاریک تر پہلوؤں کو بے نقاب کرنا تھا۔

جب اس نے معاشرت کی خرابیوں کو بے نقاب کرنے کا بیڑہ اٹھایا تو محسوس کیا کہ سب سے زیادہ تباہ کن وہ غلط معیار ہیں جن پر پورا معاشرتی نظام قائم ہے۔غلط معیاروں پر معاشرتی زندگی کی بنیادیں رکھی گئی ہیں۔ان غلط معیاروں کی پابندی کرتے کرتے دنیا کا تمدن ایک خاص نقطۂ نظر کا عادی اور پابند ہوگیا۔ ابسن نے وہ خوردبین دنیا کے سامنے پیش کی جس سے اس نے خود افراد کے امراض کا معائنہ کیا تھا اور تمدن ومعاشرت کے ان خوفناک جراثیم کو دیکھ لیا تھا جو اندر ہی اندر سمیٹ پھیلا رہے تھے۔

چونکہ اس نے خود بے پایاں تخیل پایا تھا اور وہ جانتا تھا کہ محض تخیل کا انجام کیا ہوتا ہے۔کس طرح انسان کا شیریں تخیل اس کی آنکھوں پر پردے ڈالے رکھتا ہے اور وہ زندگی کی حقیقتوں کو دیکھ سمجھ نہیں سکتا۔ اس لیے ابسن نے اس بے بنیاد تخیل کے خلاف جہاد کو اپنے ڈراموں کا ایک بہت اہم مقصد قرار دیا۔ برنارڈ شا کے نزدیک ابسن کے فن اور پیغام کا مقصد محض یہی کوشش ہے کہ وہ انسانوں کو اور معاشرے کو خیالی معیاروں کے خطرے سے آگاہ کرے۔

اس دور کی ایک اور اہم خصوصیت یہ کہ ابسن نے عورتوں کے حقوق اور عورتوں کی آزادی پر بہت زور دیا اس کے ان ڈراموں میں اکثر میں سب سے زیادہ واضح اور نمایاں کردار کسی نہ کسی عورت کا ہے۔

(''نوجوانوں کی انجمن'') ہے جو ابسن نے ۱۸۶۵ء میں لکھا۔اس میں اس نے پہلی مرتبہ اپنی ساری اور شگفتہ لیکن بے حد معنی خیز نثر کو اظہار خیال کا زیور بنایا۔پہلی مرتبہ معاشری مباحث کو مباحث کی حیثیت سے ڈرامہ میں شامل کیا۔ڈرامے کا موضوع ایک بر خود غلط نوجوان کی خود پرستی کی مضحکہ خیز کیفیت ہے۔ روئداد (پلاٹ) کی ترتیب سے ابسن کی فنی قابلیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ابھی تک ابسن کا ذہنی انقلاب مکمل نہیں ہونے پایا تھا۔اس کا ذاتی رنگ پوری شوکت کے ساتھ جلوہ گر نہیں ہوا تھا۔اسلوب میں کہیں کہیں فرانسیسی ڈراما نگار Scribe اصول کی ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے۔اس ڈرامے کے بعد وہ Keiser Og Galileer لکھنے میں مصروف ہوگیا، جس کا شمار اس کی تصانیف کے دوسرے دور میں ہو چکا ہے۔

اس دور کی دوسری تصنیف ''سام فنڈس ستتر'' Samfondets Stotter (عمائدِ معاشرت) ہے جو ۱۸۷۷ء میں شایع ہوئی۔ اس میں ایک چھوٹے سے تجارتی مرکز میں دروغ بافی اور فریب کی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔

۱۸۷۹ء میں ابسن نے ''گڑیا کا گھر'' (Et Dukkehjem) لکھا۔ اس ڈرامے نے یورپ کی آنکھیں کھول دیں، اور ابسن سارے یورپ میں وہ شہرت حاصل ہوئی جس کا وہ مستحق تھا۔ شاید ہی دنیا کے کسی اور ڈرامے پر معاشرتی نقطۂ نظر سے اس قدر بحث و مباحثہ ہوا ہو جتنا اس پر ہوا۔ اس نے یورپ بھر کی ڈرامائی فضا میں ایک انقلاب عظیم پیدا کر دیا۔ معاشرتی مسائل کھلم کھلا اسٹیج پر زیر بحث آنے لگے۔ اس ڈرامے کا موضوع عورتوں کی ذاتی آزادی اور ان کے حقوق کا سوال تھا۔ اس وقت تک شمال مغربی یورپ میں بھی عورتوں کو وہ آزادی نہیں حاصل ہوئی تھی جو انھیں آج حاصل ہے اور نہ ان کے حقوق کو تسلیم کیا گیا تھا۔ ابسن نے اس ڈرامہ میں یہ ظاہر کیا ہے کہ عورتوں کو دنیا سے بے خبر رکھ کر مردوں نے انھیں محض اپنی نفسیانی خواہش اور خانگی آرام کا ذریعہ بنا رکھا ہے۔ موضوع اس قدر اہم تھا کہ موافقتوں کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو گیا۔ مخالفت نسبتاً زیادہ تھی۔ مخالفین نے ابسن کی تصنیف کو خلاف تہذیب قرار دیا۔ اب تک وہ محض اپنے ہموطنوں کا شاکی تھا۔ اب سارے یورپ کے طعن و تشنیع کا نشانہ بن گیا۔ لیکن زمانے نے کچھ دنوں میں ثابت کر دیا کہ ابسن زمانے کی رو اور ترقی کے ساتھ تھا۔ عورتوں کو شمال مغربی یورپ میں وہ آزادی مل چکی ہے جس کی اس نے سفارش کی تھی۔ اشتراکیت بھی عورتوں کی آزادی پر بہت زور دے رہی ہے اور انھیں مردوں کے مساوی حقوق دے رہی ہے۔ خصوصیت سے ابسن کے وطن ناروے اور شمالی ممالک ناروے، سویڈن اور ڈنمارک میں عورتوں کو غیر معمولی آزادی، اور مردوں کے برابر حقوق مل رہے ہیں۔

۱۸۸۱ء میں ''آسیب'' Gjenngangere شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کے ساتھ ہی مخالفتوں کا سیلاب حد سے گزر گیا۔ کئی حیثیتوں سے اسکو ابسن کا بہترین ڈرامہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن جس قدر مخالفت اس ڈرامے کی ہوئی اور اس کے مصنف کو جس قدر گالیاں دی گئیں اس کی نظیر یورپ کے ادب میں مشکل سے ملے گی۔ اس ڈرامے میں اس کی یہہ لیکن صحیح حقیقت کو ظاہر کیا گیا ہے کہ مردوں کی ہوسناکیوں پر عورتوں کی زندگیاں قربان ہوتی ہیں۔ والدین کی بدکاریوں اور خباثتوں کا اثر اولاد پر پڑتا ہے اور ان جرائم اور امراض خبیثہ کی سزا اولاد کو بھگتنی پڑتی ہے۔

ناروے کے لوگ بالعموم جمہوریت پسند واقع ہوئے ہیں۔ یورپ کے سیاح کو جس قدر مساوات اور

مجموعی طور پر خوش حالی ناروے، سویڈن اور ڈنمارک میں نظر آتی ہے۔ یورپ کے کسی اور ملک میں نظر نہیں آتی۔ جمہوریت کی جتنی خوبیاں ہیں ان تین شمالی ملکوں میں ہر ہر قدم پر واضح ہوتی ہیں اور یورپ بھر میں صرف سوئزر لینڈ اس نقطۂ نظر سے ان کی برابری کرسکتا ہے۔ ان ملکوں میں لکھ پتی بھی خال خال ہیں اور فقیر بھی خال خال۔ جمہوریت ان ممالک میں حقیقی معنوں میں موجود ہے اور آمریت کے نشہ سے بالکل نا آشنا ہے۔ لیکن تعجب یہ ہے کہ ناروے کے ممتاز ترین ادیبوں کا رجحان فاشطیت کی طرف رہا ہے۔ ابسن جمہوریت سے دل برداشتہ ہو گیا تھا اور نہ صرف جمہوریت بلکہ عوام الناس کی اکثریت کو وہ محض لایعقل اور متعصب سمجھنے لگا تھا۔ آج ناروے کے اولین ادیب اور ناول نگار کنوٹ ہامزون (Knut Hamson) کا نقطۂ نظر بھی تقریباً یہی ہے اور ان کی کتابیں جرمنی میں بہت مقبول ہیں۔ قصہ مختصر ابسن نے یہ خیال قائم کرلیا تھا کہ اکثریت عموماً جاہل ہوتی ہے، حقیقی رہبری اور دل سوزی صرف ایک آدھ شخص کا حصہ ہے جو عوام کی فلاح کے لیے سب کچھ نثار کر دیتا ہے مگر اکثریت اس کی قدر نہیں کرتی، اسے ایذا پہنچاتی رہتی ہے، اس کو تباہ کرتی ہے اور خود تباہ ہوتی ہے۔ اس قلبی اثر نے ایک ڈرامے ''این فال کے فین ڈا'' En Folkenfiende (''دشمن خلق'') کے قالب میں باقاعدہ شکل اختیار کرلی۔ ابسن خود بھی یورپ کی بظاہر تعلیم یافتہ لیکن فی الحقیقت جاہل ومتعصب اکثریت سے سچ بولنے اور حقیقی نقائص ومعائب کی تشخیص کے صلہ میں بہت سخت سزا پا رہا تھا۔ اس بدنامی کی تلخی کا بھی اس پر اثر ہوا جو اس ڈرامے میں جا بجا نظر آتا ہے۔ ڈرامے کے ہیرو Stock Manir کے پردے میں خود ابسن کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اس ڈرامے کے لہجے میں وہ ناگوار تلخی ہے جس کی نظیر اس کی کسی اور تصنیف میں نہیں ملتی۔ ۱۸۸۴ء میں ''جنگلی بط'' شایع ہوا۔ مخالفتوں نے اُسے وقتی طور پر پست ہمت کر دیا تھا اور پست ہمتی کے عالم میں اُس نے یہ ڈرامہ لکھا۔ یہ اس کے اصلاحی جوش کا عارضی ردِّعمل تھا۔

لیکن اس ڈرامے کے بعد وہ پست کیفیت زائل ہوگئی۔ Kostnersholm میں جو ۱۸۸۶ء میں شایع ہوا ابسن پھر کمالِ فن کی انھیں بلندیوں تک پہنچ گیا۔ اس ڈرامے میں ملال والم کا ہلکا سا رنگ چھایا ہوا ہے مگر تلخی یا بےلطفی نام کو نہیں سفلی محبت المناک حوادث کی منزلوں سے گزر کر، لغزشیں کرتی ہوئی، ٹھوکریں کھاتی ہوئی، علوی محبت میں تبدیل ہو جاتی ہے، اور پھر فنا ہو کر لازوال بن جاتی ہے۔ اس کیفیتی کو ابسن نے نفسیات تحلیلی کے ذریعے شاعرانہ کیفیت حزن کے ساتھ بیان کیا ہے۔

اس کے بعد کے ڈرامے ''فروان فراہاوا'' Fruen Fra Havet (''خاتون بحر'') میں شاعرانہ

کیف زیادہ بڑھ گیا ہے۔ ڈرامے میں شگفتگی موجود ہے لیکن پورا قصہ ایک مکمل استعارہ ہے۔ ۱۸۹۰ء میں ابسن نے Hedda Gabler تصنیف کیا۔ ڈرامہ کی ہیروین کا کردار نمایاں کرنے میں ابسن نے کمال کر دیا ہے۔ شاعرانہ رنگ جا بجا جھلکتا ہے مگر قصے کے دوران میں زندگی کے نقوش بہت گہرے اور مطابق حقیقت ہیں۔

اب ابسن بوڑھا ہو چکا تھا۔ خیالات و عمل کے جوش کا زمانہ گزر رہا تھا۔ طوفان آنا ختم ہو چکا تھا۔ طوفان کے بعد دماغ کو پھر سکون سا ملنے لگا تھا۔ جس مقصد کے لیے ابسن نے اپنی زندگی کے اتنے سال وقف کر دیے تھے۔ وہ تقریباً حاصل ہو چکا تھا اور اب آرام لینے کا وقت آ گیا تھا۔ شکسپیر کے آخری ڈراموں میں ایک دلکش مطمئن کر دینے والا، سکون بخش، متین حُسن پایا جاتا ہے۔ وہی کیفیت ابسن کے آخری ڈراموں میں بھی پیدا ہوگئی۔ اس آخری زمانے میں اُس نے چار ڈرامے ''معمار اعظم'' (Bygmester Solness) (۱۸۹۲ء) ''للا ایولف'' Lille Eyolf (۱۸۹۴ء)۔ ''یوہان گابریل بورک من'' (Johan Gabriel Borkman) (۱۸۹۶ء) اور ''ناروی دودوا گنر'' Naar Ve Dode Vaagner (جب ہم مردے زندہ ہوں'') (۱۹۰۰ء)۔ ان تمام ڈراموں پر موت کی نیند کی سی پُر اسرار خاموشی اور پُر اسرار دلکشی چھائی ہوئی ہے۔

ابسن کی خصوصیتیں

اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ابسن کے ڈرامائی فن کی خصوصیتوں کا مطالعہ کریں۔ ایڈورڈ ڈاوڈن (Edward Dowden) نے اس کی تصانیت کی سب سے بڑی خصوصیت کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔ ''تمام ڈراموں میں'' یہاں تک کہ ابتدائی اور نیم تاریخی اور تاریخی ڈراموں میں بھی اُس کا مقصد انسان کو آزاد کرنا اور جگانا ہے۔ وہ یہ چاہتا ہے کہ اپنے ناظر یا تماشائی کو اس بلندی تک پہنچائے جہاں سے واقعات زیادہ واضح اور زیادہ عمیق نظر آئیں...... وہ ان سوالوں کو پیش کرنا چاہتا ہے جن کی تشفی بخش جوابات نہیں دیے جا سکتے۔''

اس کے طرز خیال میں یاس، طنز، اور درد ہے۔ خصوصاً ان معاشرتی ڈراموں میں جو اُس نے اپنی تصانیت کے تیسرے دور میں لکھے ہیں۔ یہ کیفیت انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ اکثر و بیشتر ڈرامے محض انجام کی تفصیل بیان کرتے ہیں اور وہ واقعات جو انجام کا باعث ہوتے ہیں ڈرامہ شروع ہونے سے پہلے ہی

وقوع پذیر ہو چکے ہوتے ہیں اور دوران گفتگو میں ان کا ذکر کر دیا جاتا ہے۔ ڈرامے کا انجام عموماً المناک دکھایا جاتا ہے اور اس الم میں ایک خاص شانِ دل ربائی ہوتی ہے۔ ابسن کے وطن ناروے کی سرد، سخت برفانی آب و ہوا کی تمام خصوصیتیں اس کے کلام میں موجود ہیں۔ شمالی طبائع کی سادگی آمیز سطوت، اس کے تمام ڈراموں کے واقعات میں اور تمام ڈراموں کے افراد میں پائی جاتی ہے۔

ڈرامے کے دوران میں عمیق طنز شروع سے آخر تک موجود رہتی ہے۔ ابسن کے ذاتی مصائب اور اس کے مرتبان میں ایک زندہ بچھو بند رکھا رہتا تھا۔ ابسن سے بچھو کو اپنی طبیعت اور زندگی کی مثال سمجھتا تھا۔ مہینوں کے بعد وہ کوئی چیز اس مرتبان میں ڈال دیتا اور بچھو اس چیز پر اپنی ڈنک کا پورا زہر صرف کر دیتا تھا۔ یہی حال ابسن کا تھا عموماً دو دو سال کے وقفے سے اس کے ڈرامے شایع ہوتے اور وہ اپنی طبیعت کا زہریلا طنز معاشرت پر استعمال کرتا۔ جب وہ معاشرت پر حملے کرتا ہے تو کہیں کہیں حریفانہ شوخی پیدا ہو جاتی ہے۔ زندگی کو اس کی طرح ڈرامے کے افراد بھی بے چین اور غمناک نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔

آئیڈیل (Ideal) کی تلاش، ناممکن کی جستجو اس کی تصانیت کی ایک بڑی اہم خصوصیت ہے۔ اسی کو اس کی تصانیف کا کارفرما جذبہ کہنا پڑتا ہے۔ اس کے ڈراموں کے تمامتر اہم افراد میں کسی نہ کسی پیرایے میں ناممکن کی طلب پائی جاتی ہے۔ ان میں ایک بے چینی اور تڑپ ہوتی ہے کہ وہ کسی غیر معمولی یا ناممکن الحصول یا دلکش ترین چیز کو حاصل کریں۔ اور یہی بے چینی اور تڑپ ان کی تباہی کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ یہ بے چینی جو ان کے لامحدود تخیل کی پیداوار ہوتی ہے ان کو اصلی زندگی اور اصلی واقعات سے ہٹا کر ان کی زندگی کو تباہ کر دیتی ہے۔

ابسن کی یاسیت وقنوطیت کا مفہوم، عام مفہوم سے بالکل مختلف ہے۔ ''معمولی خوشیوں یا راحتوں کے زوال یا معمولی اموات وحوادث سے اس کے ڈراموں میں یاس والم کی کیفیتیں نہیں پیدا ہوتیں۔ بجائے معمولی حادثات کے وہ حادثات جو اسی ذہنی بے چینی اور تڑپ کی وجہ سے ظہور میں آتے ہیں۔ اس کے ڈراموں میں یاس والم کی فضا پیدا کرتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ جذبات الم کے ساتھ کہیں اس کے ڈرامو ں میں بے لطفی یا روکھا پن نہیں پیدا ہونے پاتا۔ چونکہ اُس کے یہاں یہ جذبات عظیم الشان ذہنی تخیلات کی شکست سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس لیے ان میں شوکت وحسن ہوتا ہے۔

ابسن اپنے افراد و ڈرامہ کی ذہنی کیفیتوں کو نفسیات تحلیلی کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔ سیدھے سادے واقعات کی تہ میں انسانوں کے ذہن کی پیچ در پیچ کاوشیں اور سازشیں کام کرتی نظر آتی ہیں۔ تخیل اور

جذبات کی رو انسانوں کو گمراہ کرنے لگتی ہے۔ یہاں تک وہ کچھ نہیں رہتا اور محض اندرونی طاقتوں کا کھلونا بن جاتا ہے۔ یہ اندرونی طاقتیں دوسروں کی اندرونی طاقتوں سے متصادم ہوتی ہیں۔ اس تصادم کے خوفناک نتائج زندگیوں کو برباد کردیتے ہیں اور افراد ڈرامہ جن کی زندگی اس طرح تباہ ہوتی ہیں آخری وقت میں ایک دوسرے کی اندرونی طاقتوں کو دیکھ لیتے ہیں اور کچھ کچھ سمجھ لیتے ہیں۔

ڈرامے کے پلاٹ میں جو تسلسل، زور اور دلکشی ہونی چاہئے۔ ابسن کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ قانون فطرت کو اس نے بعینہٖ اپنے ہر ڈرامے کے افعال واقوال پر منطبق کرلیا ہے۔ ان کی ہر حرکت میں ہر بات میں، وہی تسلسل اور ربط موجود ہے جس کا فطری اور قدرتی اعتبار سے ہونا ضروری ہے۔ واقعات کی ترتیب میں معمولی سے معمولی تفصیل پر بھی اس کی نظر رہتی ہے۔

اُس کے ڈراموں کے افراد باوجود ان اندرونی طاقتوں کو جو انھیں کچھ سے کچھ بنادیتی ہیں، معمولی واقعات کے لحاظ سے اور معمولی گفتگو میں بالکل عام، زندہ، چلتے پھرتے انسان معلوم ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار ان کو معمولی انسانوں کی طرح اسٹیج پر لاتا ہے۔ جب ضرورت ہوتی ہے کہ حاضرین کو ان کے باطن کی جھلک بھی دکھادی جائے تو ان کا دل چیر کر، وہ خوردبین جس سے وہ خود ان کو دیکھتا ہے ناظرین کی طرف بڑھادیتا ہے۔ اس کی پروا نہیں کرتا کہ اس طرح چیز دینے سے اُس کے ڈرامے کے افراد مرجائیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے یہاں اموات اور خودکشیوں کی شرح بہت زیادہ ہے۔ اور بعض اہم افراد جو خودکشی نہیں کرتے زندہ تو رہتے ہیں مگر زندہ درگور ہوجاتے ہیں۔

اسی کا اثر اس کے مکالمے پر بھی پڑا ہے۔ اطالوی فلسفی اور نقاد کروچے (Croce) نے اس کے مکالمے کی خصوصیت ان الفاظ میں بیان کی ہے۔ اُن کے (افراد ڈرامہ کے) مکالمے میں یہ کیفیت پائی جاتی ہے کہ گویا وہ ایک دوسرے کو سمجھنے کی کوشش کررہے ہیں۔ وہ پردہ جو اُن کے درمیان حائل ہوتا ہے اکثر زور اور جوش سے چاک ہوتا رہتا ہے۔ مکالمے کے اسلوب کو ایک طرح کی خودکلامی (Monologue) کہا جاسکتا ہے جس میں بےچینی اور تڑپ ہوتی ہے جو فوراً ختم نہیں ہوجاتا بلکہ تقسیم ہوکر، تضاد اور اختلاف کے بعد اپنا اصلی ڈرامائی رنگ اختیار کرتا ہے۔

یہ تو اُس کی مکالمہ نگاری کے نازک ترین مواقع کی اہم خصوصیت تھی۔ عام حالات میں اُس کا مکالمہ بہت دلچسپ، سادہ اور شگفتہ ہوتا ہے۔ اس کی نثر میں لطف اور فطری سادگی بدرجہ اتم موجود ہے۔ آورد اور تصنع کا کہیں نام نہیں۔

مکالمے کو اُس نے مباحثے کا ذریعہ بنایا۔ اور اس کے مباحثوں میں بھی زندگی کا لطف موجود ہے۔ ان سے طبیعت اُکتانے نہیں پاتی۔ مباحث ہمیشہ موزوں اور مناسب موقعوں پر چھڑتے ہیں اور کبھی حدّ اعتدال سے تجاوز نہیں کرتے۔

ابسن کا اثر یورپ کے ڈراما پر

ابسن سے پہلے تک یورپ میں بالعموم جو ڈراما بہت زیادہ مقبول تھا وہ فرانسیسی اسلوب کا ڈراما تھا۔ اس قسم کے ڈراموں کا موضوع زیادہ تر عشق، محبت، خلوص، جان نثاری، سخاوت، ہوش، سازشیں، غلط فہمیاں، فریب اور بد طینتی اور اسی قسم کے خاص خاص مقررہ جذبات ہوتے تھے جو مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔

ردّ عمل کا سب سے بڑا علمبردار ابسن تھا۔ اہم معاشرتی پیچیدگیوں، اخلاقی پستیوں، خانگی زندگی کے پیچیدہ مسئلوں سے جو واقعات پیدا ہوتے ہیں ان کو اُس نے اپنے ڈراموں کی روئدادوں کے لیے انتخاب کیا۔ اُس نے زندگی اور زندگی کی مشکلوں کو دوبارہ ڈرامے کا موضوع بنایا۔ اس امر کی کوشش کی کہ ناظرین بجائے جھوٹے بے اصل قصوں کے، اسٹیج پر اپنی ہی زندگی کا صحیح عکس دیکھیں۔

ڈراما اور تھیٹر کا پرانا تصور زائل ہو گیا۔ تھیٹر کا مقصد محض تجارت نہیں رہا۔، وہ اصلاح معاشرت کا ذریعہ بننے لگا۔

ڈرامائی حقیقت نگاری صحیح معنوں میں ابسن ہی سے شروع ہوتی ہے۔ روزمرہ کے واقعات، روزمرہ کی زندگی کی مشکلیں اور پیچیدگیاں ہی عملی زندگی کی اصل حقیقتیں ہیں۔ ابسن کی حقیقت نگاری نے یورپ کے ہر ملک کے ڈراما پر اثر ڈالا۔ چنانچہ روس میں چیخوف اور گورکی، اطالیہ میں پیرانڈے لو (Pirandello) فرانس میں بریو (Brieux) جرمنی میں گیر ہارٹ ہاپٹ مان۔ (Gerhart Hauptmann) انگلستان میں برنرڈ شا سب ابسن کے اثر سے کم وبیش متاثر ہیں۔

(۲)

معمارِ اعظم

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ ”معمارِ اعظم“ سول نس (Bygmester Solness) ابسن کا پختہ ترین ڈرامہ ہے۔ اس کی شہرت یورپ بھر میں پھیل چکی تھی اور وہ دنیا کے ڈراما کا معمارِ اعظم بن چکا تھا۔ اس ڈرامے میں وہ خود معمارِ اعظم کے بھیس میں نمودار ہوتا ہے۔ یہ ڈراما خود نوشت سوانح واقعات نہیں

ہے بلکہ محض سول نس کے کردار کی حد تک ابسن خود اس ڈرامے میں جلوہ پیرا ہے۔

ابسن کے آخری ڈرامے

ہر اعتبار سے ابسن کے آخری ڈرامے اُس کی ڈرامہ نگاری کے تیسرے دور میں شامل ہیں۔ اُس نے انھیں نثر ہی میں لکھا مگر شعر کی تڑپ ان کی تہہ میں کروٹیں لے رہی ہے۔

جس طرح ابسن نے اپنے منظوم ڈراموں کی شہرت کے بعد شاعرانہ موضوعوں کو چھوڑ کر نثر کو اور ایک خاص قسم کی حقیقت نگاری کو اپنے لیے انتخاب کیا تھا، اسی طرح اب اُس نے نثر ہی میں ایک اور بالکل نئے اسلوب کو اپنے لیے انتخاب کیا۔ اس نئے اسلوب کو ایک طرح کی استعارہ نگاری کہا جاسکتا ہے۔ ابسن کے ڈراموں میں استعارہ نگاری کا مفہوم یہ ہے کہ ڈرامے کے واقعات جو بظاہر معمولی ہے ں اور فطری اور قدرتی اسباب وصل کے پابند ہیں۔ ایک اور پوشیدہ حقیقت کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ پورا واقعہ اس پوشیدہ حقیقت کا ایک مکمل استعارہ ہوتا ہے۔

ایک اور خصوصیت ان ڈراموں کی یہ ہے کہ موت اور فنا کی فضا اُن کے ماحول پر چھائی ہوئی ہے۔ خود ابسن کا پیمانۂ حیات لبریز ہونے کے قریب تھا۔ موت، اس کو ایک ایسی حقیقت معلوم ہو رہی تھی جواب اس سے بہت قریب ہے۔ لیکن موت کے اس احساس میں کوئی ناگوار تلخی نہیں بلکہ نیند کی سی یا نیند سے بیدار ہونے کی سی کیفیت ہے۔ اور یہی کیفیت ان چاروں ڈراموں ''معمارِ اعظم''، ''یوہان گابریل بورک من'' ''جب ہم مردے زندہ ہوں'' اور Lille Eylof میں موجود ہے۔

اس ڈرامے کا خیال

(۱) ''معمارِ اعظم'' ابسن نے ۱۸۹۲ء میں تحریر کیا مگر اس کے موضوع کا خام اور نامکمل تصور سالہا سال سے ابسن کے دماغ میں موجود تھا۔ اس کی ایک ابتدائی نظم میں جو ۱۹۵۸ء میں شایع ہوئی ''معمارِ اعظم'' کے قصے کا ایک ہلکا سا تصور موجود ہے۔ یہ نظم جو اس ڈرامے کی تصنیف سے چونتیس سال قبل لکھی گئی ظاہر کرتی ہے کہ ابسن کے ذہن میں ایک معمارِ اعظم کا تصور موجود تھا جس نے ایک ہوائی قلعہ تعمیر کیا اور اس ہوائی قلعے کے ایک برج میں ایک نوجوان لڑکی کے رہنے کی جگہ تھی۔ نظم کا ترجمہ یہ ہے۔

تعمیر کے نقشے

مجھے وہ شام اچھی طرح یاد ہے، جیسے آج ہی کی بات ہو، جب میں نے اخبار میں اپنی نظم چھپی ہوئی

دیکھی۔ میں اپنے حجرے میں بیٹھا تمباکو کے لمبے لمبے کش لے رہا تھا۔ طبعی خوف و مسرت کے عالم میں میں نے یہ خواب دیکھنا شروع کیا۔

''میں بادلوں میں ایک قلعہ بناؤں گا۔ شمال بھر میں اس کی چمک نمایاں ہوگی۔ اس کے دو بازو ہوں گے۔ ایک چھوٹا بازو دوسرا بڑا بازو۔ بڑا بازو ایک لافانی شاعر کے سر پر سایہ کیے رہے گا، چھوٹا بازو ایک نوجوان لڑکی کی آرام گاہ کا کام دے گا۔''

یہ نقشہ مجھے بہت موزوں معلوم ہوا۔ مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا اس کا تصور الجھتا گیا۔ جب معمار کو ہوش آیا تو قلعہ درہم برہم ہوگیا۔ بڑا بازو بہت چھوٹا ہوگیا اور چھوٹا بازو وتباہ ہوگیا۔

(۲) یہ نظم تو بہت پہلے لکھی گئی تھی۔ لیکن اس ڈرامے کی تحریر کے مکمل ارادے کے بعد ۱۶ رمارچ ۱۸۹۲ء کی لکھی ہوئی ایک اور نظم موجود ہے جس میں ابسن نے اس ڈرامے کے موضوع اور اپنے تصور کو بیان کیا ہے۔ اس نظم کی تحریر کے فوراً بعد ہی اُس نے ڈراما لکھنا شروع کر دیا۔ اس نظم کا ترجمہ یہ ہے:

''بیٹھے رہتے تھے وہ دونوں''

جاڑوں میں اور خزاں میں وہ دونوں ایک آرام دہ مکان میں بیٹھے رہتے تھے۔ پھر مکان میں آگ لگ گئی، ہر چیز تباہ ہوگئی، دونوں کو خاک چھاننا پڑی۔

کیونکہ خاک میں ایک جوہر پوشیدہ ہے۔ ایک جوہر جو جل نہیں سکتا۔ اور اگر وہ مسلسل ڈھونڈتے رہیں تو ممکن ہے کہ دونوں میں سے کسی کو وہ مل جائے۔ یا میاں کو یا بیوی کو۔

لیکن اگر وہ اس کو پا بھی لیں، وہ دونوں جو جل کر خاک ہو چکے ہیں۔ اس بیش قیمت نہ جل سکنے والے جوہر کو پا بھی لیں۔ تب بھی نہ بیوی کو اس کا خاکستر شدہ اعتقاد واپس مل سکے گا، نہ شوہر کو اپنی خاک شدہ راحت۔

(۳) ولیم آرچر نے ابسن کے دوست اور رفیق ڈاکٹر جولیس الیاس (Julius Elias) کا بیان کردہ واقعہ نقل کیا ہے جس سے بھی اس امر پر روشنی پڑتی ہے کہ معمارِ اعظم کی تحریر کے خیال میں اور کون سے خارجی عناصر شریک تھے۔ فروری ۱۸۹۱ء میں ابسن اپنے تازہ ترین ڈرامے Hedda Gabler کی پہلی تمثیل دیکھنے برلن آیا ہوا تھا۔ واپسی کے وقت دونوں بیٹھے کھانا کھا رہے تھے اور ریل کا انتظار کر رہے تھے۔ ابسن نے اثنائے گفتگو میں اس سے کہا ''تمہیں معلوم ہے اپنے آئندہ ڈرامے کا تصور...... اس کا دھندلا سا نقشہ...... میرے ذہن میں گھوم رہا ہے۔ ہاں ایک چیز میرے ذہن میں مستقل شکل اختیار

کر چکی ہے ایک واقعہ...... ایک عورت (جو ڈرامے میں ہلڈا وانگل بن کر نمودار ہوئی) کی شکل، دلچسپ ...... نہایت دلچسپ ...... اس کی سیرت میں بھی شیطنیت کی خفیف سی جھلک ہے۔ اُس میٹرول میں ایک آسٹروی نوجوان لڑکی سے اپنی ملاقات کا قصہ بیان کیا۔ اس عجیب وغریب لڑکی کی سیرت میں غضب کی خطرناک دلکشی تھی۔ اس کا مفصل ذکر ہم ہلڈا کی سیرت کے مطالعے کے سلسلے میں کریں گے۔

(۴) یہ سب اس ڈرامے کی تعمیر کے عناصر تھے۔ لیکن ایک واقعہ ایک حد تک اس ڈرامے کی تعمیر کا "باعث" اور "سبب" بھی تھا۔ ناروے کا بچہ بچہ اس واقعے کو جانتا ہے اور اِبسن کے بہترین انگریزی سوانح نگار Zocker نے بہت دلچسپ تفصیل سے اس کا ذکر کیا ہے۔ کنوٹ ہامزن (Knut Hamson) جو میرے انتہائی کرم فرما ہیں، جن کے نام میں اس ڈرامے کا ترجمہ معنون کر رہا ہوں اور جو ناروے کے زندہ ادیبوں میں سب سے زیادہ ممتاز ہیں اس واقعے کے ہیرو ہیں۔ کنوٹ ہامزن کی ابتدائی زندگی بہت سختی اور مصیبت سے گزری تھی۔ اور اس کا نتیجہ ان کے مشہور ناول "بھوک" کی شکل میں ظاہر ہوا۔ اس ناول نے غیر معمولی شہرت حاصل کی، ہامزن کا شمار بہترین ادیبوں میں ہونے لگا اور کچھ زمانے کے بعد ان کو نوبل پرائز دیا گیا۔ لیکن اپنی شہرت کے ابتدائی زمانے میں انھیں اپنی زندگی کی سختیاں یاد تھیں۔ انھوں نے ایک جلسہ کیا اس میں اِبسن کو بھی مدعو کیا۔ اِبسن نوجوان مصنفوں کی ہمت افزائی کو ہمیشہ تیار رہتا تھا اُس نے اس دعوت کو منظور کیا۔ جلسے میں کنوٹ ہامزن نے ناروے کے جدید ادیب پر تقریر کی اور اس میں اِبسن کو (جو وہاں بطور مہمان خاموش اور بالکل مجبور بیٹھا تھا) خوب آڑے ہاتھوں لیا کہ نہ وہ اعلیٰ درجے کا فنکار ہے اور نہ فلسفی۔ اِبسن جب تک ممکن ہوسکا خاموش اس ذلت کو برداشت کرتا رہا۔ اس واقعے نے "معمارِ اعظم" کے اصلی تخیل کی بنیاد ڈالی۔ کنوٹ ہامزون کی تقریر گویا نئی پود کا اعلان جنگ تھا۔ نئی پود، ڈراما کے معمارِ اعظم اِبسن سے کہہ رہی تھی کہ وہ آنے والوں کے لیے جگہ خالی کردے، اس کی عظمت کا زمانہ ختم ہو چکا ہے۔ کنوٹ ہامزون کے الفاظ کی صدائے بازگشت راگنار بروک (جو ڈرامے میں نئی پود کا نمائندہ ہے) کے ان الفاظ میں سنائی دیتی ہے۔ "اس نے اتنے دنوں تک ہم کو اُبھرنے نہ دیا۔ اب ہم یہ دیکھنے آئے ہیں کہ وہ اپنی بلندی کے برابر بھی اُبھر نہیں سکتا۔" سول نس ڈرامے کے شروع ہی میں ڈاکٹر ہیروال سے کہتا ہے "نئی پود میرا دروازہ کھٹکھٹانے کو آیا ہی چاہتی ہے......" بہر حال اِبسن نے نئی پود کے اعلان جنگ کو منظور کرلیا اور یہ ڈراما اس کا جواب ہے۔ اس ڈرامہ میں معمارِ اعظم پھر ان بلندیوں تک چڑھنا چاہتا ہے جن کو وہ خود تعمیر کر چکا ہے۔

ڈرامے کی ترتیب اور روحِ عمل

ہم اوپر لکھ آئے ہیں کہ ابسن کے آخری ڈراموں کے اسلوب کی خصوصیت استعارہ نگاری ہے۔ ''معمارِ اعظم'' میں یہ کیفیت مکمل طور پر موجود ہے۔ پورا ڈرامہ ایک مکمل استعارہ ہے۔ واقعات کی ترتیب اور نتائج کا ظاہری باعث قدرتی اسباب وعلل ہیں مگر ان کی تہہ میں کوئی پوشیدہ حقیقت کام کرتی نظر آتی ہے۔

ڈرامہ کا قصہ محض یہ ہے کہ ایک زبردست معمار دوسروں کی زندگیوں اور مسرتوں کو پامال کر کے اپنی ترقی کا راستہ بناتا ہے۔ جس نے اسے کام سکھایا تھا اس کو کاروبار میں نیچا دکھاتا ہے۔ اس کی آرزو یہ ہے کہ کسی طرح اس کی بیوی کے مکان کو آگ لگ جائے اور مکان کے وسیع باغ کو وہ اس کام میں لا سکے کہ بہت سے چھوٹے چھوٹے مکان تعمیر ہوسکیں۔ کچھ اتفاق اور کچھ شاید اس کی قوت ارادی کے زور سے آگ لگ ہی جاتی ہے۔ اس کی بیوی اس صدمے سے بیمار ہو جاتی ہے اور اس کے دونوں شیر خوار بچے مر جاتے ہیں۔ ان کا داغ اس کی بیوی کے دل پر ہمیشہ کے لیے باقی رہ جاتا ہے اور اس کا دل ٹوٹ جاتا ہے۔ باوجود اس کے معمارِ اعظم اپنے پیشے میں انتہائی کامیابی حاصل کر لیتا ہے، حقیقی راحت اسے بھی نصیب نہیں ہوتی۔ یہاں تک کہ بڑھاپے کا زمانہ قریب آجاتا ہے اور اسے یہ خطرہ پیدا ہوتا ہے کہ کہیں نئی پود ترقی کر کے اسے زک نہ دے۔ وہ نئی پود کے سرگرم اور لائق نوجوانوں کو ابھرنے نہیں دیتا۔ عین اس وقت ایک عجیب وغریب لڑکی آ کے اس کی زندگی کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ دس سال پہلے اس نے ایک پہاڑی مقام پر اس لڑکی کو دیکھا تھا۔ اس وقت اس کی عمر آٹھ دس سال سے زیادہ نہ تھی۔ اس نے لڑکی سے مذاق مذاق میں بہت وعدے کئے تھے۔ اس نے اس غضب کا تخیل پایا ہے کہ وہ معمارِ اعظم کے تخیل پر بھی قابو پالیتی ہے۔ لڑکی کی تمنا یہ ہے کہ اس کو پھر بلند مینار کی چوٹی پر دیکھے اور اس ظاہری بلندی کو اسکی حقیقی عظمت کی مثال سمجھ کر مسرور اور متاثر ہو۔ معمارِ اعظم' جس کو بلندی پر بہت جلد چکر آ جاتا ہے، پہلے تو ہچکچاتا ہے مگر پھر باوجود اپنی بیوی کی خوشامد کے اس لڑکی کی ترغیب سے منار پر چڑھ جاتا ہے۔ لمحہ بھر کے لئے اس بلندی پر اپنی پوری عظمت کے ساتھ جلوہ گر نظر آتا ہے۔ لمحہ بھر کے لئے اس بلندی پر اپنی پوری عظمت کے ساتھ جلوہ گر نظر آتا ہے۔ مگر فوراً ہی اوپر سے گر کر ختم ہو جاتا ہے۔ لڑکی کے عجیب وغریب خواب کی تعبیر اس طرح پوری ہوتی ہے۔

ایک واقعے کی حیثیت سے یہ پلاٹ بجائے خود مکمل ہے، مگر اس کی تہ میں پوشیدہ تر معنی موجود ہے۔

اس ڈرامے کے استعارے میں اِبسن نے خود اپنی ذہنی زندگی کو بیان کیا ہے۔ ڈرامہ کا ہیرو معمار اعظم سولنس، ڈرامہ کے معمار اعظم اِبسن کا عکس ہے۔ سولنس نے پہلے جو کلیسا تعمیر کئے تھے ان سے اِبسن کی مراد وہ شاعرانہ ڈرامے ہیں جو اس نے ابتدائی دور میں لکھے۔ اس کے بعد ''انسانوں کے گھر بنانے'' کی تہہ میں اِبسن کی اس ذہنی کیفیت کی تصویر نظر آتی ہے جس نے اُسے معاشرتی ڈرامے لکھنے پر مجبور کیا۔ ''ہوائی قلعوں'' سے مراد ڈرامہ کا وہ دور ہے جب اِبسن کی ذہنی قوت زوال پذیر ہو چکی تھی۔ وہ کہنہ سال ہو چکا تھا۔ تخیل ذہن پر حاوی ہو رہا تھا۔ مینار کی بلندی پر دوبارہ چڑھنا گویا ایسا ڈرامہ لکھنا ہے جو عظمت میں اس کے بہترین ڈراموں سے مقابلہ کر سکے۔ نئی پود کا علمبردار راگنار برووک (Ragnar Brovik) اصل میں کنوٹ ہامزون (Knut Hamson) ہے۔ اسی طرح مسز سولنس اصل میں اِبسن کی بیوی سوزانا اِبسن ہے۔ اِبسن کی دوست فرائے لائین راف (Raff) نے لکھا ہے ''اگر مجھے اجازت دی جائے کہ میں ایک ذاتی مشاہدے کا ذکر کروں تو میں یہ کہوں گا کہ مسز اِبسن میں دو باتیں ایسی ہیں جن کی وجہ سے وہ کبھی کبھی اِبسن کو سمجھ نہیں سکتیں۔ ایک تو یہ کہ اکثر ظاہری طور پر برتاؤ میں سختی کا اظہار جس کی تہہ میں ان کے جذبات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ دوسرے اُن باتوں کا غیر معمولی احساس جن کو اُنھیں فراخ دلی سے دیکھنا چاہئے مثلاً یہ کہ نوجوان عورتوں اور لڑکیوں سے اِبسن کے مراسم جو بالکل معصوم تھے۔ اِبسن نے اپنی بیوی سے کبھی بیوفائی نہیں کی۔'' اس سے قطع نظر اِبسن اور اس کی بیوی میں انتہائی محبت تھی۔

ہلڈا کی آمد اُس شاعرانہ تڑپ کی آئینہ دار ہے جو اس کہنہ سالی کے زمانے میں اِبسن میں پیدا ہو گئی تھی۔ اُس کا دماغ یہ خواب دیکھتا تھا کہ کوئی حسین لطیف روح آ کر اُس کی روح کا بار ہلکا کر کے اُسے کنویں ہی میں کیوں نہ دھکیل دے۔ اسی طرح مسز سولنس کی گڑیاں بھی ایک استعارہ ہیں۔ یہ گڑیاں اولاد کی تمنا کا مجسم مظہر ہیں۔ ان سے اس کو جو محبت تھی اگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ عورت میں ماں بننے کی جو نا قابل بیان آرزو اور تمنا ہوتی ہے وہ ان گڑیوں میں سمٹ آئی تھی۔

لیکن یہ ڈراما محض ایک استعارہ ہی نہیں۔ اس کی ظاہری حقیقت بھی اس کے باطنی معنوں سے کچھ کم اہم اور دلکش نہیں۔ واقعہ بھی استعارے کی طرح ایک زندہ حقیقت ہے۔ اس ڈرامے میں اِبسن نے نفسیات تحلیلی کا سا اسلوب اختیار کر کے ایک کمزور اور بیمار ضمیر اور ایک تھکے ہوئے دماغ کی سرگزشت بیان کی ہے۔ نفسیاتی کیفیتوں کو بیان کر جانے میں اُسے کمال حاصل ہے۔ مکالے کی رفتار کے ساتھ معلوم ہوتا ہے کہ پردے اُٹھتے چلے جاتے ہیں اور ہم کو افرادِ قصہ کی مشہور ہستیوں کی بالکل نئی نئی اور عمیق سے عمیق تر

گہرائیاں نظر آتی جاتی ہیں۔ آج کل کی حقیقت نگاری (جس کی بنیاد زولا (Zola) نے ڈالی) اور ابسن کی حقیقت نگاری میں بہت فرق ہے۔ ابسن کی نظر صرف نفس واقعہ یا تفصیل واقعہ کی حد تک محدود نہیں رہتی۔ وہ قلب اور باطن کی اُن گہرائیوں تک بھی پہنچ جاتا ہے جن تک پہنچنے کے لئے لامحدود تخیل کی ضرورت ہے۔

اس ڈرامے میں ابسن نے بعض جگہ نفسیاتی تجربے میں کمال کردیا ہے۔ ایک اشارے میں وہ ایسے ایسے نفسیاتی نکات بیان کر جاتا ہے جس کی طبی تشریح میں صفحے کے صفحے سیاہ ہوسکتے ہیں۔ مثلاً ڈرامہ کا آخری جملہ ہلڈا کے پورے کردار کا خلاصہ پیش کرتا ہے۔ یا مثلاً سول نس کا اپنے مکان میں بچوں کے لیے تین کمرے تعمیر کرانا۔ یا مسز سول نس کی گڑیاں اور اُن کے جل جانے کا صدمہ جس کو وہ اولاد کے صدمے سے زیادہ سمجھتی ہے۔

فنی اعتبار سے ''معمار اعظم'' ہر طرح مکمل ہے۔ اُس کی حقیقت نگاری چھوٹی سے چھوٹی ظاہری تفصیلوں پر بھی حاوی ہے۔ افراد قصہ کی زندگی کے دونوں پہلو...... اندرونی اور بیرونی، ظاہری اور باطنی یکساں ہم کو نظر آتے ہیں۔ ظاہری حرکات وسکنات کی حد تک معمولی سے معمولی جنبش بھی ہماری نظر سے پوشیدہ نہیں رہتی۔

روئیداد کی نشو ونما بہت سادہ اور دلفریب طریقے پر ہوئی ہے۔ ڈرامہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب قصے کے اکثر اہم واقعات کو گزر کر سالہا سال ہو چکے ہیں اور انجام سر پر منڈلا رہا ہے۔ ڈرامے کے واقعات چوبیس گھنٹے کے اندر ظہور میں آجاتے ہیں اور دوران گفتگو میں قدرتی اور مناسب طور پر گزشتہ واقعات کا علم ہوتا جاتا ہے۔

مکالمہ نگاری بھی کچھ کم مستحق تعریف نہیں۔ آخر منظر تک بجز بروک کی مدت کے (جو نسبتاً ایک غیر متعلق چیز ہے) کوئی اور اہم انقلاب پلاٹ میں نہیں ہوتا جو ناظرین کی توجہ کا باعث ہوسکے۔ اس لیے ناظرین کو منہمک رکھنے کی ساری ذمہ داری مکالمے پر رہتی ہے۔ اور مکالمہ اس قدر دلچسپ ہو کہ ہر قدم پر باتوں ہی باتوں میں نئے نئے انکشافات ہوتے ہیں۔ کبھی تو ہم کسی کردار کے باطن اور اس کی نفسیاتی کیفیت کی جھلک دیکھ لیتے ہیں، کبھی انتہائی مربوط، سادہ اور نیچرل انداز میں گزرے ہوئے واقعات سنتے ہیں۔ مکالمے ہی سے قصے کی رفتار میں تسلسل باقی رہتا ہے۔ اس غیر معمولی نفسیاتی نقاشی کا ایک بڑا ذریعہ مکالمہ ہے۔ مکالمے کی رو میں نفسیاتی اعترافات اس طرح آجاتے ہیں جیسے باتوں ہی باتوں میں کوئی دل

کی بات کہہ جاتا ہے۔ ابسن کی مکالمہ نگاری میں ظاہری دلکشی بھی بدرجہ اُتم موجود ہے۔ جا بجا ہلکا سا طنز لطف دے جاتا ہے سلاست اور روانی بجائے خود بہت لطیف ہے۔ کہیں نام کو تکلف نہیں پایا جاتا۔

سیرت نگاری

سول نِس : پورا ڈرامہ ہال وار سول نس کی قلبی، ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کی سرگزشت ہے۔ سول نس کی تہہ میں ابسن خود چھپا ہوا ہے۔ کردار کی اہم ترین خصوصیت اس کی بے چینی ہے۔ یہ بے چینی ابسن کے تمام اہم کرداروں میں پائی جاتی ہے۔ وہ کسی جگہ تک پہنچ جانا چاہتے ہیں، کچھ حاصل کر لینا چاہتے ہیں، اور اپنی منزلِ مقصود تک نہ پہنچ سکنے کی تڑپ ان کو مضطرب رکھتی ہے۔

سول نِس کی موت محض حادثہ نہیں۔ اصلی سول نس ڈرامہ شروع ہونے سے پہلے ہی ختم ہو چکا ہے۔ اس کی زندگی کی قوت ختم ہو چکی ہے۔ اس کے نفس کی تشریح ایک طرح کا پوسٹ مارٹم معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس چوبیس گھنٹے کے عرصے میں (جس دوران میں ڈرامے کے واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں، ہم اس کی گزشتہ اور موجودہ زندگی، اس کی پوشیدہ قوتوں، اس کی شخصیت، اس کے دماغ، اس کی قوت ارادی، اس کی طبیعت، اس کے ضمیر کی پوری جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ سول نس ہی ڈرامے کی جان ہے۔ شروع سے آخر تک اسی کی شخصیت کے اطراف ڈرامہ نشو ونما پاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ختم ہو جاتا ہے۔ اس نے غضب کی قوت ِارادی پائی ہے جو ہپناٹزم کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ کم از کم اس کی دانست میں محض اس کی قوتِ ارادی سے مکان کو آگ لگ جاتی ہے۔ اس کی قوتِ ارادی سے کایا خود اگر اس کی ملازمت اختیار کرتی ہے، اور اپنے منگیتر کو چھوڑ کر اس کی ذہنی قوت کا کھلونا بن جاتی ہے۔ اس کی کشش ہلڈا کو دس سال کے بعد کھینچ لاتی ہے۔

ہلڈا وانگل: ہلڈا کے کردار کا تصور ابسن کے ذہن میں وی آنا (Vienna) کی ایک نوجوان لڑکی Frauline Emilie Bardach کو دیکھ کر پیدا ہوا جس سے وہ ۱۸۸۹ء میں قصبہ Gossensass واقع ٹیرول (Tyrol) میں مِلا تھا۔ اس کی عمر سترہ ۱۷ سال کی تھی اور ابسن کی عمر ۶۱ سال تھی ابسن نے اس سے رخصت ہوتے وقت ایک تصویر دی تھی جس پر لکھا تھا ''ستمبر کی زندگی میں مئی کے آفتاب کو ______ بمقام ٹیرول'' اس کے البم پر ابسن نے یہ الفاظ لکھے تھے۔ ''بلند، تکلیف دہ مسرت ______ ناممکن تک پہنچنے کی جدوجہد۔'' یہ دونوں جملے ہلڈا کے کردار کی طرف اشارہ کرتے

ہیں۔ ابسن نے اس کے نام بارہ خطوط لکھے۔ خطوط میں التفات ومہر کی جھلک ہے۔ ان میں سے پانچویں خط میں وہ اسکو ''پُر اسرار شہزادی'' اور چھٹے خط میں ''میری پیاری شہزادی'' لکھتا ہے۔ یہ الفاظ ''معمارِ اعظم'' کی ''شہزادی'' کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ نویں خط (۶ فروری ۱۸۹۰ء) میں وہ لکھتا ہے'' میرا ضمیر مجھے ہدایت کرتا ہے کہ میں تم سے خط وکتابت بند کردوں یا کم از کم کم کردوں'' دسواں خط ایک تعزیت نامہ ہے جو اس کے والد کے مرنے پر لکھا گیا ہے۔ گیارہویں خط میں ابسن نے کسی تحفے کا شکریہ ادا کیا ہے اور اپنے نئے ڈرامے ''ہیڈا گابلر'' کو بھیجنے کا وعدہ کیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ابسن نے ''معمارِ اعظم'' اسے نہیں بھیجا بلکہ اس کا بھی پتہ چلتا ہے کہ جب ڈرامے کی اشاعت کے بعد اس لڑکی نے اپنی ایک تصویر ''شاہزادی نارنجستان'' کے نام سے دستخط کرکے بھیجی تو ابسن کو یہ بات پسند نہیں آئی۔ جب ابسن ستر سال کا ہوگیا تو اس لڑکی نے مبارکباد کا تار دیا جس کا جواب ابسن نے بہت اخلاق سے دیا، یہاں ان کی خط وکتابت اور ان کے مراسم ختم ہوتے ہیں۔

اوپر ہم اس واقعے کا حوالے دے آئے ہیں جو ڈاکٹر جولیس الیاس نے بیان کیا ہے۔ ابسن نے جب ڈاکٹر الیاس سے ذکر کیا کہ نئے ڈرامے (معمارِ اعظم) کا نقشہ اس کے ذہن میں کچھ کچھ صورت اختیار کر چکا ہے، تو اس نے اس عجیب وغریب لڑکی کا ذکر کیا جس سے وہ ٹیرول میں ملا تھا۔ اس لڑکی نے فوراً ہی ابسن کو اپنا رازدار بنالیا تھا۔ اس کے اعترافات کا خلاصہ یہ تھا کہ اسے اپنے منگیتر کی (جو اچھا خاصا شایستہ نوجوان تھا) کوئی پروا نہیں تھی ـــــ اس کا ارادہ تھا کہ سرے سے شادی ہی نہ کرے۔ اسے لطف اس میں آتا تھا کہ دوسری عورتوں کے شوہروں کو مسحور کرکے ان سے چھین لے۔ اس کے ضمیر میں شیطنت کا ایک ہلکا سا جز و تھا۔ ابسن کو وہ شکاری پرند معلوم ہوتی تھی جس کا اگر بس چل جاتا تو اس کو بھی اپنا شکار بنا لیتی۔ ابسن نے بہت غور سے اس کی سیرت کا مطالعہ کیا تھا۔ اس لڑکی کا جادو ابسن پر کچھ زیادہ نہ چل سکا۔ ابسن نے ڈاکٹر الیاس سے یہ الفاظ کہے۔ ''میں تو اسے نہ مل سکا، لیکن وہ مجھے ڈرامے کے لیے مل گئی۔''

ایک اور خاتون کا بھی پتہ چلتا ہے جس کا اثر بھی ہلڈا کے کردار کی تعمیر میں بڑی حد تک شامل ہے اس سے ابسن وطن واپس ہونے کے بعد کرسچیانا میں ۱۸۹۱ء میں ملا تھا۔ اس کا نام ہلڈا اندرسن (Hildur Andersen) تھا۔ ابسن نے اسے اپنے کئی مسودے بھیجے جن میں اسے ''شہزادی ہلڈا'' لکھ کر خطاب کیا ہے۔

ابسن نے ہلڈا کی تخلیق میں کمال لطافت سے کام لیا ہے۔ اس کا خمیر مختلف اور متضاد دلکشیوں سے اٹھایا

گیا ہے۔ ایک طرف تو اس میں تباہ کاری کی وہ قوت پوشیدہ ہے جو سول نس کی جان لے کر رہتی ہے۔ دوسری طرف اس میں فرشتوں کی سی لطف آمیز محبت اور شفقت ہے اور اب سول نس کے بے چین ضمیر کو کہیں امید کی کرن تک نظر نہ آتی تھی ہلڈا اس کے لیے فرشتہ رحمت بن کر آتی ہے۔

ہلڈا کی اہم ترین خصوصیت اس کا بے پایاں تخیل ہے۔ اس کی زندگی اس کے تخیل کا کھلونا ہے۔ دس سال پہلے ایک اجنبی نے جو اس سے مذاق کیا تھا وہ اس کے لیے زندگی کی اہم ترین حقیقت بن جاتا ہے۔ ہلڈا میں نسوانیت کا احساس بچپن میں بھی بہت پختہ تھا۔ اس احساس نے اس کے تخیل لا محدود بلند پروازیوں کی وجہ سے بہت خطرناک صورت اختیار کر لی۔ وہ گھر بار چھوڑ کر نکل کھڑی ہوئی کہ اپنے تخیل کی پیاس بجھائے۔

اس کی طبیعت ایک معمہ معلوم ہوتی ہے۔ اس کی سرشت جو تخیل محض ہے اور تخیل کی طرح بے ترتیب ہے آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ وہ بے چینی اور تڑپ جو ابسن کے اہم کرداروں میں پائی جاتی ہے اس میں انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ ناممکن کو حاصل کر لینے کی تمنا ہمیشہ اسے بیقرار رکھتی ہے۔

ہلڈا میں بلا کی دلکشی ہے۔ اور یہ دلکشی انتہائی خطرناک ہے۔ سول نس نے اگر اس کو ''شکاری پرند'' کہا تو غلط نہیں کہا۔ جس طرح ساحل کی پریاں Sirens مسافروں کو اپنے دلربا گیت سنا سنا کر اور اپنے حسن کی جھلک دکھا کر اپنی طرف بلاتی تھیں اور ان کی کشتیوں کو چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیتی تھیں، اسی طرح ہلڈا کو بھی اپنی عجیب خطرناک نفسیاتی دلکشی کے استعمال میں کمال حاصل ہے۔ اس دلکشی کے سامنے سول نس کی زبردست قوت ارادی پرزے پرزے ہو جاتی ہے اور یہ دلکشی اس کو مسحور کر کے ایک طرح کی خودکشی کی حد تک مجبور کر دیتی ہے۔

ہلڈا کی سرشت میں جب بے چینی اور تڑپ ہے وہ اسے مجبور کرتی ہے کہ سنسنی خیز نظاروں اور حادثوں سے اپنی پیاس بجھائے۔ وہ سنسنی خیز ہنگاموں کی تلاش میں رہتی ہے۔ اس کے حواس ہمیشہ دل دہلا دینے والے ہنگاموں کی جستجو کرتے ہیں۔ اور خوفناک سنسنی خیز مناظر سے اسے ایک عجیب نیم وحشیانہ اور نیم نسوانی مسرت حاصل ہوتی ہے۔

''معمارِ اعظم'' کا ترجمہ

ابسن کی تمام تصانیف میں خصوصیت سے ''معمارِ اعظم'' کو ترجمے کے لیے اس وجہ سے انتخاب کیا گیا

کہ یہ ابسن کے تمام ڈراموں میں بڑی حد تک ممتاز ہے۔ اس کا شمار یقینی طور پر ابسن کے بہترین ڈراموں میں ہے۔ ابسن کے بہت سے ڈرامے یورپ کی معاشرت سے متعلق ہیں اور ہندوستان کے ناظرین کے لیے اتنی دلکشی نہیں رکھتے۔ وہ معاشری مسائل جن پر ابسن نے ''گڑیا کا گھر'' اور'' آسیب'' جیسے ڈرامے لکھے تھے اب معاشری اصطلاحات اور طبّی ترقیوں کی وجہ سے کم از کم یورپ میں تو حل ہو چکے ہیں۔ '' معمارِ اعظم'' باطن ڈرامہ ہے اور دنیا بھر کے لیے یکساں دلفریبی کا سامان رکھتا ہے۔ اس میں وہی کشش ہے جو ابسن کے سب سے شاندار ڈرامے Peer Gynt میں موجود ہے۔

اردو ادب میں ڈراما کا جو فقدان ہے اس کا ایک باعث یہ بھی ہے کہ یورپ کے معیاری ڈراموں کے ترجمے سرے سے مفقود ہیں۔ اسی وجہ سے ہماری زبان میں ڈراما کا کوئی صحیح تصور اور صحیح معیار پیدا ہونے پایا۔ اس ترجمے کا مقصد یہ ہے کہ اردوداں پبلک ایک اہم ڈرامائی شہکار کو اپنی زبان میں پڑھ سکے اور جدید مغربی ڈرامہ کے امام ابسن سے روشناس ہو۔

اس ڈراما کا ترجمہ میں نے ۱۹۳۵ء میں مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا تھا۔ کئی سال تک یہ ترجمہ یوں ہی پڑا رہا۔ ۱۹۳۸ء میں، میں نے لندن میں اپنی ایک ناروستانی دوست مِس سگریہ کرسٹفرسن (Miss Sigrid Cristofersen) کی مدد سے ترجمے کی نظر ثانی کی۔ میں ان سے ناروستانی زبان سیکھ بھی رہا تھا۔ ۱۹۳۸ء ہی میں موسم گرما کی تعطیلات میں نے ناروے میں گذاریں اور ابسن کے ہموطنوں کے غیر معمولی اخلاق اور مہماں نوازی کے ساتھ ساتھ ان کی زندگی، مراسم، اور معاشرتی کیفیتوں کو بھی دیکھنے کا موقع ملا جس سے ابسن کو سمجھنے میں بہت مدد ملی۔ میں پروفیسر فرانسس بل استاذِ ادبیات جامعہ اوسلو (ناروے) کا خاص طور پر ممنون ہوں جنھوں نے مسٹر کنوٹ ہامزدن کی فرمائش سے خاص طور پر اس ترجمے کے لیے دیباچہ تحریر فرمایا ہے۔

عزیز احمد

حیدرآباد۔ ۱۵ جون ۱۹۳۹ء

☆☆☆

ڈرامہ معمارِ اعظم

افراد

ہال وار سول نس	معمارِ اعظم
ایلن سول نس	اس کی بیوی
ڈاکٹر ہیروال	معالج
کنوٹ بروک	پہلے معمار تھا اب سول نس کے پاس ملازم ہے۔
راگنار بروک	اس کا لڑکا۔ نقشہ نویس۔
کایا فوسلی	اس کی بھانجی۔ محاسب
ہلڈا وانگل	
کچھ اور عورتیں	
سڑک پر مجمع	

ڈرامے کا عمل، سالنس کے مکان میں یا مکان کے قریب وقوع پذیر ہوتا ہے۔

پہلا ایکٹ

ہال وار سول نس کے مکان میں معمولی ساز و سامان سے آراستہ ایک کاروبار کا کمرہ۔ بائیں طرف تہہ ہونے والے دروازوں سے ہال کی طرف راستہ ہے دائیں طرف کے دروازے سے مکان کے اندرونی کمروں کو راستہ جاتا ہے۔ پشت کے دروازے سے نقشہ نویس کا دفتر نظر آتا ہے۔ سامنے بائیں جانب ایک میز پر کتابیں، کاغذات اور نوشت و خواند کا سامان ہے۔ اس کے پیچھے دروازے کے عقب میں ایک

آتشدان ہے دائیں جانب کونے میں، ایک صوفہ، ایک میز اور دو کرسیاں ہیں۔ میز پر پانی کا بوتل اور گلاس ہے۔ اسی جانب ذرا اور آگے ایک اور چھوٹی سی میز، ایک جھولنے والی کرسی اور ایک بازووں والی کرسی ہے۔ نقشہ نویس کے کمرے میں میز پر، کونے کے میز پر، اور کتابوں کی میز پر فانوس پوش لیمپ روشن ہیں۔

نقشہ نویس کے کمرے میں کنوٹ برووک اور اس کا بیٹا راگنار نقشوں اور حسابات کی دیکھ بھال میں مصروف ہے۔ باہر کے آفس میں، کتابوں کی میز پر، کایا بہی کھاتے میں کچھ درج کر رہی ہے۔ کنوٹ برووک ضعیف العمر آدمی ہے۔ سر اور ڈاڑھی کے بال سفید ہو چکے ہیں، کسی قدر پھٹا ہوا لیکن صاف ستھرا سیاہ کوٹ اور میلا سا سفید گلوبند پہنے اور عینک لگائے ہے۔ راگنار برووک تیس سال سے زیادہ کا ایک خوش پوش، خوش وضع آدمی ہے، قد کسی قدر خمیدہ ہے۔ کایا فوسلی بیس سال سے کچھ زیادہ کی ایک دُبلی پتلی نازک اندام لڑکی ہے۔ کپڑے بہت سلیقے کے پہنے ہے۔ آنکھوں پر سبز رنگ کا چشمہ لگائے ہے۔ کچھ دیر تک تینوں خاموشی سے کام کرتے رہتے ہیں۔

کنوٹ برووک۔ (میز سے دفعتاً اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ گویا کسی تکلیف کی وجہ سے۔ اور دقت سے گہری سانس لے کر دروازے کی طرف آتا ہے) نہیں، اب میں زیادہ برداشت نہیں کر سکتا۔

کایا (اس کے پاس جا کے) اس وقت آپ کی طبیعت بہت زیادہ خراب ہے؟ کیوں ماموں؟

برووک۔ روز حالت بد سے بدتر معلوم ہوتی ہے۔

راگنار (اٹھ کے آگے بڑھتا ہے) ابا، اب آپ گھر چلے جائیے۔ اور کوشش کیجیے ذرا نیند آجائے..........

برووِک (بے صبری سے) جا کے سو جاؤں۔ کیوں؟ تم چاہتے ہو بالکل ہی دم گھٹ جائے۔

کایا۔ تو کچھ دور چہل قدمی کر لیجئے۔

راگنار۔ ہاں۔ میں بھی ساتھ چلتا ہوں۔

برووِک (زور دے کر) اس کے آنے تک تو میں نہیں جاتا۔ میں نے تہیہ کر لیا ہے کہ اس.......... (ضبط کر کے تلخ لہجے میں) اس سے.......... مالک سے آج اس کا تصفیہ کر کے رہوں گا۔

کایا (پریشانی سے) نہیں۔ نہیں ماموں۔۔۔ ابھی ذرا اور ٹھہر جائیے۔

راگنار۔ ہاں ذرا اور انتظار کر لیجئے۔

برووِک (دقت سے سانس لے کر) ہا۔ ہا۔! میرے لیے اب انتظار کا وقت کہاں باقی ہے۔

کایا (کان لگا کے) خاموش۔ زینوں پر اس کی آہٹ معلوم ہو رہی ہے۔

(تینوں ہٹ ہٹ کر اپنے کام میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ مختصر سا وقفہ۔ ہال وار سول نس ہال کے دروازے سے داخل ہوتا ہے۔ شباب کا زمانہ گزر چکا ہے مگر تندرست اور مضبوط آدمی ہے۔ چھوٹے چھوٹے گھونگر والے بال ہیں۔ مونچھیں اور بھویں سیاہ ہیں۔ زردی مائل سبز جاکٹ پہنے ہے۔ سر پر ایک نرم بھوری ٹوپی ہے اور ہاتھ میں ایک دو ہلکے سے بستے ہیں)۔

سول نس (دروازے کے قریب، نقشہ نویس کے کمرے کی طرف اشارہ کر کے آہستہ سے) وہ لوگ چلے گئے؟

کایا (آہستہ سے سر ہلا کر) نہیں (اپنی آنکھوں سے چشمہ اُتارتی ہے۔ سول نس کمرے کو بند کر کے اپنی ٹوپی ایک کرسی پر ڈال دیتا ہے۔ بستوں کو صوفے کے قریب کی میز پر رکھ دیتا ہے۔ اور خود کتاب کی میز کی طرف بڑھتا ہے۔ کایا لکھنے میں بدستور مشغول رہتی ہے، مگر کچھ مضطرب اور بے چین سی معلوم ہوتی ہے)۔

سول نس۔ (بلند آواز سے) مس فوسلی، کیا درج کر رہی ہو؟

کایا (چونک کر) جی صرف وہی جو........

سول نس۔ ذرا میں تو دیکھوں مس فوسلی (اس کے قریب جھک کر گویا بہی کھاتے کو دیکھ رہا ہے، آہستہ سے کہتا ہے) کایا۔

کایا (نرم لہجے میں، اسی طرح لکھتے لکھتے) کیا؟

سول نس۔ جب میں آتا ہوں تو تم وہ چشمہ کیوں اتار دیتی ہو؟

کایا۔ (پہلے کی طرح) وہ چشمہ لگا کے میں بہت بدصورت معلوم ہوتی ہوں۔

سول نس۔ (مسکرا کر) تو تم بدصورت معلوم ہونا نہیں چاہتیں؟ کیوں کایا؟

کایا۔ (وزدیدہ نظر سے اس کی طرف دیکھ کر) نہیں...... آپ کی نگاہوں میں تو بدصورت ٹھہرنا نہیں چاہتی۔

سول نس۔ (اس کے بالوں پر آہستہ سے ہاتھ پھیر کر) میری بچاری چھوٹی سی کایا۔

کایا۔ (سر جھکا کر) خاموش۔۔۔۔ وہ لوگ سن لیں گے۔

(سول نس کمرے کی دائیں جانب جاتا ہے، مڑتا ہے اور نقشہ نویس کے کمرے کے دروازے کے سامنے ٹھہر جاتا ہے)۔

سول نس۔ کوئی مجھ سے ملنے آیا تھا؟

راگنار۔ (اٹھ کر) ہاں۔ وہی نوجوان میاں بیوی جو لوس تراند میں مکان بنوانا چاہتے ہیں۔

سول نس۔ (بڑبڑاتے ہوے) وہ دونوں؟ ان کو ابھی اور انتظار کرنا ہوگا۔ ابھی تک تو میں نقشوں کے متعلق کوئی اندازہ ہی نہیں قائم کر سکا ہوں۔

راگنار۔ (آگے بڑھ کے، کچھ پس و پیش کے بعد) بہت بیتاب تھے کہ نقشے فوراً ہی مل جائیں۔

سول نس۔ (پہلے کی طرح) ہاں ٹھیک ہے۔۔۔ سب ہی بیتاب ہوتے ہیں۔

برووِک۔ (نظر اٹھا کر) کہہ رہے تھے کہ اپنے ذاتی مکان کی انھیں بہت تمنا ہے۔

سول نس۔ ہاں۔ ہاں۔ خوب معلوم ہے۔ جو کچھ انھیں بنا کے دیدیا جاتا ہے خوشی سے قبول کر لیتے ہیں۔ رہنے کو۔۔۔ سروں پر سایے کے لیے چھت مل جاتی ہے۔ پتا مستقل ہو جاتا ہے۔۔۔ مگر وہ چیز ایسی نہیں ہوتی کہ اسے مکان کہہ سکیں۔ نہیں صاحب معاف کیجئے۔ اگر یہی بات ہے تو وہ کسی اور سے معاملہ کریں۔ دوبارہ جب وہ لوگ آئیں تو ان سے یہی کہہ دینا۔

برووِک۔ (اپنی عینک پیشانی پر چڑہا کے اس کی طرف تعجب سے دیکھتا ہے) کسی اور سے معاملہ کریں؟ تو آپ اُجرت سے دست بردار ہو جانے کے لیے تیار ہیں؟

سول نس۔ (بے صبری سے) ہاں، ہاں، ہاں۔ جہنم رسید کرو۔۔۔ یونہی مکان بنا دینے سے تو یہی بہتر ہے۔ (زور دے کر) اور اس کے علاوہ میں ان لوگوں سے اچھی طرح واقف بھی تو نہیں ہوں۔

برووِک۔ وہ لوگ بھروسے کے قابل تو ہیں۔ راگز ان سے واقف ہے۔ اس خاندان سے اس کے اچھے مراسم ہیں۔ قابلِ اعتبار لوگ ہیں۔

سول نس۔ قابل اعتبار۔۔ قابلِ اعتبار۔ میرا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے۔ یا میرے خدا۔۔۔ کیا اب بھی تم نہیں سمجھے؟ (غصے سے) میں اجنبیوں سے کوئی معاملت کرنا نہیں چاہتا۔ جس سے جی چاہے اس سے معاملہ کر لیں، مجھے کوئی واسطہ نہیں۔

برووک۔ (اٹھ کر) یہ آپ نے ڈکر لیا ہے؟

سول نس۔ (ترش روئی سے) ہاں۔ ایک حد تک ڈکر لیا ہے۔

(سامنے آتا ہے۔' برووِک راگز سے آنکھیں چار کرتا ہے جو آنکھوں ہی آنکھوں میں اسے اشارے سے روکتا ہے۔ برووِک سامنے کے کمرے میں آ جاتا ہے)

بروک۔ میں آپ سے باتیں کرنا چاہتا ہوں۔

سول نس۔ اچھا۔

بروک۔ (کایا سے) کایا تم ذرا ایک منٹ کے لیے اندر چلی جاؤ۔

کایا۔ (بے چینی سے) مگر ماموں۔

بروک۔ بیٹی میرا کہنا مانو۔ اور دروازے بند کرتی جاؤ۔ (کایا بادلِ ناخواستہ، سول نس کی طرف پریشانی اور خوشامد کی نگاہوں سے دیکھتی ہوئی نقشہ نویس کے دفتر میں چلی جاتی ہے اور دروازہ بند کر لیتی ہے)۔

بروک (اپنی آواز کچھ کم کر کے) میں نہیں چاہتا ان بچوں کو معلوم ہو کہ میری حالت کس قدر خراب ہے۔

سول نس۔ ہاں اِدھر کچھ دنوں سے تمہاری صحت خراب معلوم ہوتی ہے۔

بروک۔ بہت جلد میرا کام تمام ہو جائے گا۔۔۔ دن بدن میری قوت زائل ہوتی جا رہی ہے۔

سول نس۔ بیٹھ تو جاؤ۔

بروک۔ شکریہ۔۔ اجازت ہے؟

سول نس۔ (سہولت کے لیے کرسی کو قریب کر کے) یہ لو۔۔۔ اس کرسی پر۔ ہاں کہو۔

بروک۔ (بدقت تمام بیٹھ کر) جی ہاں میں راگنار کے متعلق کچھ کہنا چاہتا تھا۔ میرے قلب پر سب سے بڑا بار یہی ہے اس کا کیا انجام ہوگا؟

سول نس۔ کیوں۔ جب تک تمہارے لڑکے کو منظور ہے میرے یہاں کام کرتا رہے گا۔

بروک۔ یہی تو بات اسے منظور نہیں۔ یہاں اور زیادہ رہنے کے لیے وہ تیار نہیں۔

سول نس۔ کیوں میرا خیال تھا کہ وہ یہاں بہت آرام سے ہے۔ اگر وہ زیادہ تنخواہ چاہتا ہے تو مجھے عذر نہیں۔۔۔

بروک۔ نہیں یہ بات نہیں (بے صبری سے) بلکہ جلد یا بدیر وہ خود علحدہ ذاتی کاروبار شروع کرنا چاہتا ہے۔

سول نس۔ (اس کی طرف دیکھے بغیر) تو کیا تم سمجھتے ہو اس میں اس قدر صلاحیت موجود ہے کہ وہ علحدہ کاروبار شروع کر سکے۔

بروک۔ نہیں، یہی بات تو میری قلبی تکلیف کا باعث ہے۔۔۔ مجھے اس لڑکے کے متعلق بھی شک پیدا ہونے لگا ہے۔ کیونکہ آپ نے بھی کبھی۔۔۔ ایک بھی تعریفی کلمہ نہیں کہا۔ اس کے باوجود میں یہی سمجھتا ہوں کہ اس میں کچھ نہ کچھ صلاحیت ضرور ہے۔

سول نس۔ ہاں مگر اس نے کچھ نہیں حاصل کیا۔۔۔ مطلب یہ ہے کہ مکمل طور پر کچھ نہیں حاصل کیا۔ ہاں نقشہ کشی البتہ سیکھ لی۔

بروؤک۔ (اس کی طرف دبی ہوئی نفرت سے دیکھ کر بیٹھی ہوئی آواز میں) پہلے جب آپ میرے یہاں کام کرتے تھے تو آپ کو بھی کاروبار سے بہت کم واقفیت تھی۔ لیکن یہ چیز آپ کو کام کرنے سے روک نہ سکی۔ (دقت سے سانس لے کر)۔۔۔ اور آپ نے آگے نہ بڑھنا چاہا۔۔۔ میرے کاروبار میں خلل ڈال کے۔ میرے اور دوسرے بہت سوں کے کاروبار میں خلل ڈال کے۔

سول نس۔ ہاں۔ زمانے نے میرا ساتھ دیا۔

بروؤک۔ یہ آپ نے بجا کہا۔۔۔ ہر چیز نے آپ کا ساتھ دیا۔ مگر آپ کے دل نے یہ کیسے گوارا کرلیا کہ میرا کام تمام ہوجائے۔۔۔ اور میں یہ بھی نہ دیکھ سکوں کہ راگنار کس کام کے لیے موزوں ہے۔........ اور پھر آنکھ بند ہونے سے پہلے میں ان دونوں کی شادیوں کا سماں بھی دیکھ لینا چاہتا ہوں۔

سول نس۔ (تیز لہجے میں) کیا اس کی (کایا کی) بھی یہی آرزو ہے؟

بروؤک۔ نہیں کایا کو تو اس قدر آرزو نہیں جتنی راگنار کو ہے۔۔۔ وہ روز یہی ذکر چھیڑتا ہے (خوشامد سے) آپ کو چاہیے۔۔۔ آپ کو چاہئے کہ اسے علحدہ کام شروع کرنے میں مدد دیں۔ میں اپنی آنکھوں سے اس لڑکے کا کام دیکھ لینا چاہتا ہوں۔ سن رہے ہیں آپ؟

سول نس۔ (جھنجھلا کر) ارے ہٹاؤ بھی۔ میں اس کے لیے آسمان سے کمیشن لے کر آؤں۔

بروؤک۔ اس وقت اسے اچھا خاصا کمیشن مل سکنے کا موقع حاصل ہے۔ ایک اہم کام موجود ہی ہے۔

سول نس۔ (چونک کر بے چینی سے) موجود ہے؟

• بروؤک۔ بشرطیکہ آپ اجازت دیں۔

سول نس۔ کس قسم کا کام؟

بروؤک۔ (کسی قدر پس وپیش کے بعد) لوستراند میں جو مکان بنوانا ہے، اسے بنانے دیجیے۔

سول نس۔ کیوں؟ اس کو تو میں خود بنواؤنگا۔

بروؤک۔ مگر آپ کا تو اس کو خود بنوانے کا ارادہ نہیں ہے۔

سول نس۔ (مشتعل ہو کر) ارداہ نہیں۔ کون کہتا ہے۔

بروؤک۔ ابھی آپ نے خود کہا تھا۔

سول نس۔ خیر میں نے جو کچھ کہا تھا۔۔۔ وہ لوگ راگنار کو مکان بنانے بھی دیں گے۔

بروِک۔ ہاں اس سے ان کے خاندان سے دوستی ہے۔ اور پھر۔۔۔ محض تفریحاً۔۔۔ اس نے نقشے اور تخمینے وغیرہ بھی تیار کیے ہیں۔

سول نس۔ اور ان لوگوں کو جو اس مکان میں رہیں گے وہ نقشے پسند بھی آئے؟

بروِک۔ ہاں اگر آپ ان کو دیکھیں اور آپ کو پسند آجائیں تو۔۔۔

سول نس۔ تو وہ راگنر کو اپنا مکان بنانے کی اجازت دیدیں گے۔

بروِک۔ انہیں اس کا نقشہ بہت پسند آیا۔ کہہ رہے تھے کہ بالکل جدید وضع ہے۔

سول نس۔ اچھا۔ جدید۔ تو وہ پرانے قسم کے مکان جو میں تیار کرتا ہوں پسند نہیں؟

بردِک۔ انہیں وہ بالکل مختلف معلوم ہوا۔

سول نس۔ (غصہ ضبط کر کے) تو ایسے وقت جب میں باہر گیا ہوا تھا۔۔۔ محض راگنار سے ملنے کے لئے وہ لوگ آئے تھے؟

بروِک۔ وہ آپ ہی سے ملنے آئے تھے اور یہ بھی پوچھنا چاہتے تھے کہ کیا آپ دست کش ہو جائیں گے............

سول نس۔ (غصّے سے) دست کش؟ میں؟

بروِک۔ بشرطیکہ آپ کے خیال میں راگنار کے نقشے.........

سول نس۔ میں تمہارے لڑکے کے لیے دست کش ہو جاؤں!

بردِک۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ آپ معاہدے سے دست کش ہو جائیں

سول نس۔ تب بھی وہی بات ہوئی (غصّے میں ہنستا ہے) اچھا تو یہ بات ہے؟ کیوں؟ اب ہال وار سول نس کو دست کش ہو جانا چاہیئے۔ نوجوانوں کے لیے جگہ خالی کر دینا چاہئے۔ چھوٹے سے چھوٹے نوجوان تک کے لیے جگہ خالی کر دینا چاہئے۔ جگہہ۔ جگہہ

بردِک۔ لیکن ایک سے زیادہ آدمی کے لیے تو جگہ موجود ہی ہوگی۔

سول نس۔ نہیں خالی کرنے بھر کی تو جگہ نہیں ہے۔ جو کچھ ہونا ہے ہو جائے۔ میں دست کش نہیں ہو ں گا۔ میں کسی کے لیے جگہ خالی نہیں کروں گا۔ جہاں تک میرا بس چل سکے گا، اس دنیا میں تو یہ مجھ سے کبھی نہ ہوگا۔

بروِک۔ (دقّتِ تمام اٹھ کر) تو کیا اطمینان قلب میسّر ہونے سے پہلے ہی میرا کام تمام ہو جائے گا؟ مسّرت کی کرن کے بغیر؟ راگنار پر اعتماد اور یقین کیے بغیر؟ اس کے کام کا کوئی نمونہ دیکھے بغیر؟ کیا میری قسمت میں یہی ہے؟

سول نس۔ (دوسری طرف منہ کر بڑبڑاتے ہوئے) بھئی۔ یہ مجھ سے کیا پوچھتے ہو۔

بروِک۔ میں اس ایک سوال کا جواب چاہتا ہوں۔ کیا اسی غربت کی حالت میں میرا دم نکلے گا؟

سول نس۔ (اپنے آپ سے کچھ کشمکش کے بعد نرم لیکن مستقل لہجے میں) جس حالت میں تمہارا دم نکلنا ہوگا نکلے گا۔

بروِک۔ خیر یہی سہی۔ (کمرے کے بالائی حصّے میں چلا جاتا ہے)

سول نس۔ (اس کے پاس جاکے، تقریباً بے قابو ہو کے) تم اتنا نہیں سمجھتے کہ میں مجبور ہوں۔ میری فطرت جیسی کچھ بھی ہے، ہے۔ اس کو میں بدل نہیں سکتا۔

بروِک۔ ہاں ہاں میں جانتا ہوں، آپ بدل نہیں سکتے۔ (لڑکھڑاتا ہے اور صوفے والی میز کا سہارا لیتا ہے) مجھے ایک گلاس میں پانی مل سکے گا؟

سول نس۔ ہاں۔ ہاں۔ (گلاس بھر کے اسے دیتا ہے)

بروِک۔ شکریہ (پی کے گلاس رکھ دیتا ہے۔ سول نس آگے بڑھ کے نقشہ نویس کے کمرے کا دروازہ کھول دیتا ہے)

سول نس۔ راگنار تم آؤ، اور اپنے والد کو گھر پہنچا دو۔ (راگنار تیزی سے اٹھتا ہے۔ وہ اور کایا کمرے میں داخل ہوتے ہیں)

راگنار۔ کیوں کیا ہوا ابّا؟۔

بروِک۔ مجھے اپنے بازو کا سہارا دو۔ چلو اب گھر چلیں۔

راگنار۔ بہت اچھا۔ کایا تم بھی اپنے کپڑے ٹھیک کر لو نا۔

سول نس۔ مس فوسلی کو ابھی کچھ ٹھہرنا ہوگا۔۔۔ تھوڑی دیر کے لیے۔ میں ایک خط لکھوانا چاہتا ہوں۔

بروِک۔ (سول نس کی طرف دیکھ کر) خدا حافظ۔ شب بخیر۔ بشرطیکہ آرام سے نیند آئے۔

سول نس۔ شب بخیر۔

(بروِک اور راگنار ہال کے دروازے سے باہر جاتے ہیں۔ کایا کتابوں کی میز کے قریب جاتی ہے،

اور دائیں جانب بازوؤں والی کرسی کے قریب سر جھکائے کھڑی رہتی ہے)۔

کایا۔(مذبذب لہجے میں) کیا کوئی خط ہے۔۔۔۔۔۔

سول نس۔(تیزی سے) نہیں۔خط وط نہیں۔(سختی سے اس کو دیکھ کر) کایا۔

کایا۔(پریشان ہو کر دھیمی آواز میں) کیا؟

سول نس۔(حاکمانہ انداز سے فرش پر اشارے سے ایک جگہ بتا کے) یہاں آؤ۔فوراً۔

کایا۔(پس و پیش کے بعد) کیا؟

سول نس۔(پہلے کی طرح) اور قریب آؤ۔

کایا۔(تعمیل کرتے ہوئے) مجھ سے چاہتے کیا ہو؟

سول نس۔(لمحہ بھر اُس کی طرف دیکھ کے) کیا تمہاری ہی عنایت سے یہ سارا ہنگامہ اُٹھ کھڑا ہوا ہے۔

کایا۔نہیں۔یہ نہ سمجھنا۔

سول نس۔مگر اس کا تو اقبال کرو کہ...... تمہارا شادی کرنے کا ارادہ ہے۔

کایا(آہستہ سے) چار یا پانچ سال سے میری نسبت راگنار سے ہے۔اس لیے......

سول نس۔اور تم چاہتی ہو کہ اب فراغت ہو جانا چاہئے۔کیوں یہی بات ہے نا؟

کایا۔ماموں اور راگنار یہی کہتے ہیں۔میں سمجھتی ہوں مجھے بھی تیار ہونا ہی پڑے گا۔

سول نس۔(بہت نرمی سے) کایا کیا تم کو راگنا سے ذرا بھی اُنس نہیں؟

کایا۔پہلے مجھے راگنار سے بہت محبت تھی...... یہاں تمہارے پاس آنے سے پہلے۔

سول نس۔مگر اب تو نہیں؟ بالکل نہیں؟

کایا۔(جوش سے دونوں ہاتھ جوڑ کر اُس کی طرف بڑھا کر) اب تو تم اچھی طرح جانتے ہو کہ صرف ایک ہی شخص ہے جس سے مجھے محبت ہے۔ایک، اور دنیا بھر میں صرف ایک۔اُس کے سوا کسی اور سے میں محبت نہیں کر سکتی۔

سول نس۔ہاں کہتی تو تم یہ ہو اضرور پھر میرے پاس سے چلی جاؤ گی...... ہر چیز کو میرے سر ڈال کر چھوڑ کر چلی جاؤ گی۔

کایا۔کیوں کیا میں اس صورت میں تمہارے پاس نہیں رہ سکتی کہ راگنار سے......؟

سول نس۔(اس خیال کو بدلنے کے لئے) نہیں نہیں یہ ناممکن ہے۔اگر راگنار مجھ سے قطع تعلق کر کے

خود کاروبار شروع کرے تو قدرتی طور پر اُس کو تمہاری ضرورت ہوگی۔

کایا۔ (ہاتھ مل کر) میں محسوس کرتی ہوں کہ میں تم سے جدا نہیں ہوسکتی۔ یہ بالکل ناممکن ہے۔

سول نس۔ تو پھر اس کا خیال رکھو کہ راگنار کے ذہن سے یہ خیال خام نکال دو۔ جتنی مرتبہ جی چاہے اُس سے شادی کرو۔ (لہجہ بدل دیتا ہے) میرا مطلب یہ ہے کہ میرے پاس وہ اچھی خاصی طرح ملازم ہے۔ اُسے یہ ملازمت نہ چھوڑنے دو۔ اسی صورت میں میری کایا میں تم کو بھی رکھ سکتا ہوں۔

کایا۔ ہاں اگر یہ ہوسکے تو کیا ہی اچھا ہے۔

سول نس۔ (دونوں ہاتھوں میں اُس کا سر لے کر سرگوشی کرتا ہے) تمہارے بغیر میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ ہر روز تمہارا میرے پاس ہونا ضروری ہے۔

کایا۔ (جذبات کے سرور میں) یا میرے خدا۔ یا میرے خدا۔

سول نس۔ (اس کے بالوں کو چوم کر) کایا...... کایا۔

کایا۔ (اُس کے سامنے دوزانو ہو کر) تم میرا کس قدر خیال کرتے ہو۔ کس قدر زیادہ خیال کرتے ہو۔

سول نس۔ (زور دے کر) اُٹھو۔ خدا کے لیے اُٹھو۔ کسی کی آہٹ معلوم ہو رہی ہے۔

(اُسے اُٹھنے میں مدد دیتا ہے۔ وہ لڑکھڑا کر میز کے قریب پہنچتی ہے۔ مسز سول نس دائیں جانب کے دروازے سے داخل ہوتی ہے۔ دیکھنے میں وہ دُبلی پتلی ہے، صدموں نے اُسے مضمحل کر دیا ہے پھر بھی گزرے ہوئے حسن کے آثار باقی ہیں۔ بالوں کی لٹیں بھوری ہیں۔ بہت شستہ مذاق کا لیکن بالکل سیاہ لباس پہنے ہے۔ کسی قدر دھیمی اور مغموم آواز میں باتیں کرتی ہے)

مسز سول نس۔ (دروازے سے) ہال وار۔

سول نس۔ (پلٹ کر) تم ہو پیاری......؟

مسز سول نس۔ (کایا کی طرف دیکھ کر) میں تمہارے کام میں تو مخل نہیں ہو رہی ہوں؟

سول نس۔ بالکل نہیں۔ مس فوسلی کو صرف ایک مختصر سا خط لکھنا ہے۔

مسز سول نس۔ اچھا ٹھیک ہے

سول نس۔ ایلین، مجھ سے کوئی کام ہے؟

مسز سول نس۔ میں صرف یہ کہنے آئی تھی کہ ڈاکٹر ہیر دال ڈرائنگ روم میں موجود ہیں۔ تم اُن سے باتیں نہ کرو گے؟

سول نس۔(شک کی نظر سے اُسے دیکھ کر) ہوں...... کیا ڈاکٹر صاحب مجھ سے باتیں کرنے کے بہت متمنی ہیں؟

مسز سول نس۔(نہیں متمنی تو نہیں۔ ملنے تو وہ مجھ سے آئے تھے۔ مگر تم سے بھی لگے ہاتھوں علیک سلیک کر لینا چاہتے تھے۔

سول نس۔(خود بخود ہنس کر) اچھا اُن سے کہو ذرا ٹھیریں۔

مسز سول نس۔ تو تم ابھی آتے ہو؟

سول نس۔ ہاں ابھی آتا ہوں۔ بس تھوڑی دیر میں۔

مسز سول نس۔(کایا کی طرف دیکھ کر) ہال وار بھولنا نہیں۔(چلی جاتی ہے، اور دروازہ بند کر دیتی ہے۔)

کایا۔(آہستہ سے) یا اللہ معلوم ہوتا ہے مسز سول نس مجھ سے کچھ نہ کچھ بدگمان ہو گئی ہیں۔

سول نس۔ نہیں، بالکل نہیں...... بہر حال معمول سے زیادہ نہیں...... پھر بھی بہتر یہی ہے کہ اب تم چلی جاؤ کایا۔

کایا۔ ہاں، ہاں، اب مجھے جانا چاہئے۔

سول نس۔(سختی سے) اور اس کا خیال رکھو کہ میری خاطر وہ قصہ ختم ہو جائے۔ سنا تم نے؟

کایا۔ اگر اس کا دارومدار صرف مجھ پر ہوتا تو......

سول نس۔ میں کہہ رہا ہوں کہ قصہ ختم ہو جائے...... کل ہی...... ایک دن کی بھی دیر نہ ہو۔

کایا۔(سہم کر) اگر کچھ اور نہ ہو سکا تو میں نسبت توڑ دینے کو تیار ہوں۔

سول نس۔(غصے سے) نسبت توڑ دینے کو؟ دیوانی ہوئی ہو۔ نسبت توڑ دوگی؟

کایا۔(پریشان ہو کر) ہاں اگر اس کی ضرورت پڑے تو کیونکہ...... میرا تمہارے پاس رہنا ضروری ہے۔ میں تم کو نہیں چھوڑ سکتی۔ یہ بالکل بالکل ناممکن ہے۔

سول نس۔(دفعتاً برافروختہ ہو کر) ان باتوں کو جہنم میں ڈالو...... راگنار کے معاملے کا کیا حشر ہوگا۔ راگنار ہی کا معاملہ ہے۔ جس کی وجہ سے مجھے......

کایا۔(اس کی طرف سہمی ہوئی نظروں سے دیکھ کر) تو کیا اصل میں راگنار ہی کے معاملے کی وجہ سے تم......؟

سول نس۔ (اپنے آپ کو سنبھال کے) نہیں نہیں یہ بات نہیں۔ تم میرا مطلب نہیں سمجھیں۔ (نرمی کے ساتھ آہستہ سے) اصل میں تو میں تم کو اپنے پاس رکھنا چاہتا ہوں۔ سب سے زیادہ تو تمہارا خیال ہے کایا۔ لیکن محض اسی لیے یہ ضروری ہے کہ تم راگنار کو روکو کہ وہ یہ ملازمت ترک نہ کرے۔ سمجھیں؟۔ اچھا اب جاؤ، گھر جاؤ۔

کایا۔ ہاں، ہاں...... اچھا شب بخیر۔

سول نس۔ شب بخیر (جب وہ جانے لگتی ہے تو) ذرا ایک منٹ ٹھہرو۔ کیا راگنار کے نقشے یہیں ہیں؟

کایا۔ میں نے اُسے اپنے ساتھ لے جاتے نہیں دیکھا۔

سول نس۔ تو ذرا تلاش کر کے مجھے لا دو۔ بہتر یہی ہے کہ میں اُنھیں دیکھ ہی لوں۔

کایا۔ (خوش ہو کر) ہاں ہاں ضرور۔

سول نس۔ پیاری کایا محض تمہاری خاطر...... اچھا اب جلدی سے جا کے مجھے لا دو۔

(کایا تیزی سے نقشہ نویس کے کمرے میں جاتی ہے۔ میز کے خانوں کو ٹٹول کر ایک بستہ نکال لاتی ہے)

کایا۔ سب نقشے اسی میں ہیں۔

سول نس۔ اچھا اب انھیں یہیں میز پر رکھ دو۔

کایا۔ (بستے کو رکھ کر) اب شب بخیر۔ (منت سے) دیکھو میرا ہمیشہ خیال رکھنا۔

سول نس۔ تمہارا خیال مجھے ہمیشہ رہتا ہے۔ شب بخیر میری پیاری چھوٹی سی کایا (دائیں جانب دیکھ کر) اچھا اب جاؤ۔ جاؤ۔

مسز سول نس اور ڈاکٹر ہیر دال دائیں جانب کے دروازے سے آتے ہیں۔ ڈاکٹر قوی الجثہ، معمر آدمی ہے۔ چہرہ گول اور بشاش ہے۔ ڈاڑھی مونچھیں صاف ہیں، بال نرم اور ہلکے ہیں۔ سنہری عینک لگائے ہوئے ہے)

مسز سول نس۔ (دروازے ہی سے) ہال وار میں ڈاکٹر کو اور زیادہ دیر تک نہیں روک سکوں گا۔

سول نس۔ اچھا تو یہیں آجاؤ۔

مسز سول نس۔ (کایا سے جو کتابوں کی میز کا لیمپ گل کر رہی ہے اس فوسلی کیا آپ خط ختم کر چکیں؟

کایا۔ (گھبراہٹ سے) خط......؟

سول نس۔ ہاں مختصر سا خط تھا۔

مسز سول نس۔ بہت ہی مختصر خط ہوگا۔

سول نس۔ مس فوسلی اب تم جا سکتی ہو۔ کل صبح ذرا جلدی آنا۔

کایا۔ بہت اچھا۔ شب بخیر مسز سول نس (ہال کے دروازے سے باہر جاتی ہے)

مسز سول نس۔ اس لڑکی، مس فوسلی کی وجہ سے تم کو بہت آرام ملتا ہوگا ہال دار؟

سول نس۔ ہاں یقیناً ہر طرح کے کاموں میں اُس سے بہت مدد ملتی ہے۔

مسز سول نس۔ معلوم تو یہی ہوتا ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ کیا کھانے کے حساب میں بھی اُسے مہارت ہے۔

سول نس۔ بھئی اس دو سال کے عرصے میں اُسے کافی مشق ہوگئی ہے۔ اور پھر جو کچھ اُس سے کہا جاتا ہے وہ کرنے کو بہت خوشی اور خندہ پیشانی سے تیار ہو جاتی ہے۔

مسز سول نس۔ ہاں یہ بہت خوشی کی بات ہے......

سول نس۔ ہے تو سہی۔ خصوصاً اس صورت میں کہ کسی کو اس قسم...... کے کام کی عادت نہ ہو۔

مسز سول نس۔ (ہلکے سے احتجاج کے لہجے میں) ہال وار یہ تم مجھ سے کہہ رہے ہو؟

سول نس۔ ارے نہیں میری پیاری ایلن۔ میں معافی چاہتا ہوں۔

مسز سول نس۔ اس کی کیا ضرورت ہے...... خیر...... اچھا ڈاکٹر صاحب تو پھر آپ ذرا ٹھہر کے تشریف لائیں گے اور ہم لوگوں کے ساتھ چائے نوش فرمائیں گے؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ ہاں مجھے صرف اُسی ایک مریض کے پاس جانا ہے پھر میں واپس آجاؤں گا۔

مسز سول نس۔ شکریہ۔ (دائیں جانب کے دروازے سے جاتی ہے)

سول نس۔ ڈاکٹر کیا تمہیں جلدی جانا ہے؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ نہیں کچھ ایسی زیادہ جلدی تو نہیں۔

سول نس۔ تو پھر میں تم سے دو چار باتیں کر لینا چاہتا ہوں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ بہت شوق سے۔

سول نس۔ آؤ بیٹھ تو جائیں۔ جھولنے والی کرسی کی طرف ڈاکٹر کو بیٹھنے کا اشارہ کرتا ہے، خود بازوؤں والی کرسی پر بیٹھ جاتا ہے۔ اور اُس کی طرف متجسس نگاہوں سے دیکھتا ہوا یہ بتاؤ تم نے ایلن میں کوئی خاص بات محسوس کی۔؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ تمہارا مطلب ہے کہ ابھی جب وہ یہاں آئی تھی تب؟

سول نس۔ ہاں، میرے ساتھ اُس کے طرزِ عمل میں تم نے کوئی بات محسوس کی؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ (مسکرا کر) یہ بات تو چھپ نہیں سکتی کہ تمہاری بیوی...... کچھ......

سول نس۔ کیا؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ کو تمہاری بیوی اس مس فوسلی کو کچھ زیادہ پسند نہیں کرتی۔

سول نس۔ بس یہی؟ یہ تو میں نے بھی محسوس کیا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ اور میں یہ بھی کہوں گا کہ مجھے اس بات پر کوئی تعجب نہیں ہوا۔

سول نس۔ کس بات پر؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ کہ وہ ایک غیر عورت کا ہر روز، دن بھر تمہارے ساتھ رہنا پسند نہیں کرتی۔

سول نس۔ غالباً تمہارا خیال صحیح ہے...... اور ایلن کا بھی...... مگر کسی قسم کی تبدیلی ناممکن ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ کسی محرر کو کیوں نہیں نوکر رکھ لیتے؟

سول نس۔ بس جو آدمی مل جائے اُسی کو نوکر رکھ لوں؟ نہیں معاف کرو میرا کام اس طرح نہیں چل سکتا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ لیکن تمہاری بیوی...... اُس کی صحت بہت خراب ہے۔ وہ اس کی تاب نہ لا سکے تو؟

سول نس۔ تب بھی...... مجھے کہنا پڑتا ہے کہ...... تب بھی کچھ نہیں ہو سکتا۔ ضروری ہے کہ میں کایا فوسلی کو ملازم رکھوں۔ اُس کی جگہ کوئی اور کام نہیں کر سکتا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ کوئی اور نہیں؟

سول نس۔ (بے رُخی سے) نہیں، کوئی اور نہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ (اپنی کرسی قریب گھسیٹ کر) میرے عزیز دوست سول نس میں تم سے ایک سوال پوچھنا چاہتا ہوں۔ ایک بالکل راز کی بات۔

سول نس۔ شوق سے پوچھو۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ تم جانتے ہو...... عورتیں بعض معاملات کو بہت جلد بھانپ لیتی ہیں......

سول نس۔ اس میں کوئی شک نہیں، بھانپ تو جاتی ہیں، مگر......؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ اچھا تو اب بتاؤ...... کہ اگر تمہاری بیوی اس کایا فوسلی کو پسند نہیں کرتی تو......؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ تو کیا...... کیا اس قدرتی منافرت کی کچھ نہ کچھ وجہ نہ ہوگی؟

سول نس۔(اُس کی طرف دیکھ کر اُٹھ کھڑا ہوتا ہے)اوہو۔

ڈاکٹر ہیر دال۔دیکھو، خفامت ہو...... مگر کچھ نہ کچھ وجہ تو ہوگی، کیوں؟......

سول نس۔(ترش روئی سے فیصلہ کن انداز میں)نہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔کسی قسم کی کوئی وجہ نہیں؟

سول نس۔اُس کے وہمی مزاج کے سوااور کوئی وجہ نہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔مجھے معلوم ہے کہ تم زندگی بھر میں بہت سی عورتوں سے خلاملارکھ چکے ہو۔

سول نس۔ہاں ٹھیک ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔اوران میں سے اکثر سے تم سے بہت ہی زیادہ ربط ضبط رہا ہے۔

سول نس ۔ہاں ہاں اس سے بھی مجھے انکار نہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔اچھاتو پھر مس فوسلی کا معاملہ؟ کیا یہ بھی اُسی قسم کا معاملہ نہیں ہے؟۔

سول نس۔نہیں، بالکل نہیں...... کم سے کم میری حد تک۔

ڈاکٹر ہیر دال۔لیکن اُس کی حد تک؟

سول نس۔ڈاکٹر ہیر دال میرے خیال میں تم کو اس قسم کے سوال کا کوئی حق حاصل نہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔خیر تو ہم تمہاری بیوی کی بھانپ جانے کی صلاحیت کے متعلق بحث کررہے تھے۔

سول نس۔کرتو رہے تھے اور اس معاملے میں......(آواز نیچی کرکے)............وہ چیز جس کو تم ایلن کی بھانپ جانے کی صلاحیت کہہ رہے ہو، ایک لحاظ سے زیادہ غلطی نہیں کررہی ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔یہی تو بات ہے۔

سول نس۔(بیٹھ جاتا ہے)ڈاکٹر ہیر دال میں تم سے ایک عجیب وغریب قصہ بیان کرنا چاہتا ہوں...... بشرطیکہ تم اُس کو سننے کی زحمت گوارا کرو۔

ڈاکٹر ہیر دالد۔عجیب وغریب قصے میں بہت شوق سے سنتا ہوں۔

سول نس۔خیر۔غالباً تم کو یاد ہوگا کہ میں نے کنوٹ بردوک اور اُس کے بیٹے کو...... جب اُس کا کاروبار خاک میں مل چکا تو اپنی ملازمت میں لے لیا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ٹھیک ہے۔میں سمجھ گیا۔

سول نس۔تمہیں معلوم ہے کہ یہ دونوں بہت ہوشیار ہیں۔دونوں۔دونوں اپنے اپنے طور پر خاص

صلاحیتیں رکھتے ہیں۔لیکن بیٹے کے ذہن میں منگنی کا خیال سمایا، اور اس کے بعد دوسری منزل شادی کر لینے کی تھی ...... اور عمارت سازی کا کاروبار اپنے بل بوتے پر کرنے کی ...... ان تمام نوجوانوں کا یہی حال ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔(ہنس کر) ہاں ان سب کو شادیاں کر لینے کی بُری لت پڑ گئی ہے۔

سول نس۔بالکل ٹھیک۔لیکن یہ چیز میری تجویزوں کے بالکل خلاف ہے۔مجھے خود راگنار کی ضرورت ہے...... اور بڑے میاں کی بھی۔وزن کے دباؤ اور مکعب رقبوں وغیرہ کے حساب لگانے میں اُسے غضب کی مہارت ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ہاں ہاں تب تو اُس کا رہنا بہت ضروری ہے۔

سول نس۔مگر راگنار اس بات پر بالکل اڑا ہوا ہے کہ ذاتی کاروبار شروع کرے اور کچھ سننے کا وہ سرے سے روا داری ہی نہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔پھر بھی وہ تمہارے ساتھ کام کرتا رہا۔

سول نس۔اب اس کی وجہ میں تم سے بیان کرتا ہوں۔ایک دن یہ لڑکی کایا فوسلی کسی کام سے ان دونوں کے پاس آئی۔اس سے پہلے وہ کبھی یہاں نہیں آئی تھی۔اور جب میں نے یہ دیکھا کہ وہ دونوں ایک دوسرے پر پروانہ دار فدا ہیں تو یہ خیال میرے ذہن میں پیدا ہوا کہ اگر یہ لڑکی دفتر میں میرے پاس ملازم ہو جائے تو راگنار بھی ملازمت ترک نہ کرے گا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔خیال تو اچھا تھا۔

سول نس۔لیکن اُس وقت میں نے اپنے اس ارادے کا بالکل اظہار نہیں کیا تھا۔پہلے تو میں کھڑا اُس کو دیکھتا رہا اور یہی سوچتا رہا کہ کسی ترکیب سے اس کو یہاں ملازم رکھ لوں۔پھر اس سے دوستانہ لہجے میں میں نے ادھر اُدھر کی کچھ تھوڑی سی باتیں کیں...... اس کے بعد وہ چلی گئی۔

ڈاکٹر ہیر دال۔پھر......؟

سول نس۔پھر دوسرے دن شام کو، بوڑھے برووک اور راگنار کے گھر پہنچ چکنے کے بعد وہ یہاں آئی اور اس طرح باتیں کرنے لگی گویا میں پہلے ہی اس سے طے کر چکا تھا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔کیا طے کر چکے تھے؟

سول نس۔وہی چیز جس کو میں دل ہی دل میں سوچ رہا تھا۔حالانکہ میں نے اُس سے اُس کے متعلق

ایک لفظ بھی زبان سے نہیں کہا تھا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ عجیب و غریب بات ہے۔

سول نس۔ ہونا؟ وہ یہ پوچھنے آئی تھی کہ اُس کے ذمے کیا کام ہوگا؟ اور یہ کہ بہتر ہوگا کہ وہ دوسرے ہی دن سے یہاں کام شروع کر دے۔ یہی سب

ڈاکٹر ہیر دال۔ کیا تمہارے خیال میں اس کا باعث یہ نہیں تھا کہ وہ اپنے منگیتر کے ساتھ رہنا چاہتی تھی؟۔

سول نس۔ پہلے تو مجھے بھی یہی خیال ہوا۔ مگر یہ بات نہیں تھی ...... کیونکہ یہاں میرے پاس آتے ہی اپنے منگیتر سے اُس کا بعد بڑھتا گیا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ یعنی وہ کھینچ کر تم سے قریب ہوگئی؟

سول نس۔ بالکل۔ اُس کی پشت میری جانب ہو لیکن اگر میں اُس کی طرف نظر اُٹھا کر دیکھوں تو مجھے یقین ہے کہ وہ محسوس کر لیتی ہے۔ جب میں اُس کے قریب جاتا ہوں تو اُس پر لرزش طاری ہو جاتی ہے......اس کی کیا وجہ ہے؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ اس کی وجہ بیان کرنا تو زیادہ مشکل نہیں۔

سول نس۔ ٹھیک، مگر اس دوسری چیز کا کیا باعث تھا؟ اُسے کیسے یقین سے اس بات کا علم ہوگیا کہ میں اپنے دل میں، اپنے ذہن میں اس قسم کی تجویز سوچ رہا ہوں یا اس قسم کا ارادہ کر رہا ہوں کہ اُسے اپنے پاس ملازم رکھ لوں۔ اب تم کیا کہتے ہو؟ کیوں ڈاکٹر ہیر دال کیا اس کی بھی کوئی وجہ بیان کر سکتے ہو۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ نہیں اس کی وجہ بیان کرنے کی میں ہمت نہیں کر سکتا۔

سول نس۔ مجھے یقین تھا تم بیان نہ کر سکو گے۔ اور اسی لیے میں نے اب تک اس کا ذکر نہیں کیا تھا...... مجموعی طور پر اس واقعہ کی وجہ سے مجھے اچھی خاصی پریشانی اُٹھانی پڑی ہے۔ روز یہ بہانہ کرنا پڑتا ہے کہ...... اور اُس بچاری لڑکی کو اس طرح دھوکے میں مبتلا رکھنے سے مجھے خود شرم آتی ہے (جوش سے) مگر میں مجبور ہوں۔ اگر وہ مجھے چھوڑ کر چلدے تو راگنار بھی چلا جائے گا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ اور تم نے اپنی بیوی سے قصے کے واقعات نہیں بیان کئے۔

سول نس۔ نہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ بھئی تو آخر بیان کیوں نہیں کر دیتے؟

سول نس۔ (اس کی طرف نظر جما کر دیکھتا ہے اور پھر پست آواز میں کہتا ہے) کیونکہ مجھے اس میں ایک طرح کی نفس کشی کی سی لذت حاصل ہوتی ہے کہ ایلن میرے متعلق بے انصافی کی رائے قائم کرے۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ (سر ہلا کر) میں تمہارا مطلب بالکل نہیں سمجھا۔

سول نس۔ بات یہ ہے...... کہ میں اس طرح گویا ایک عظیم الشان، لا انتہا قرض کا رمق برابر حصہ ادا کر رہا ہوں۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ اپنی بیوی کو ادا کر رہے ہوں؟

سول نس۔ ہاں۔ اوراس سے ضمیر کو کچھ تسکین ہوتی ہے۔ اس کی وجہ سے میں کچھ اطمینان سے سانس لے سکتا ہوں۔ مجھے تم؟

ڈاکٹر ہیرڈال۔ خدا کی قسم بالکل نہیں۔ میں کچھ بھی نہیں سمجھ سکا کہ......

سول نس۔ ہاں۔ اوراس سے ضمیر کو کچھ تسکین ہوتی ہے۔ اس کی وجہ سے میں کچھ اطمینان سے سانس لے سکتا ہوں۔ مجھے تم؟

ڈاکٹر ہیرڈال۔ خدا کی قسم بالکل نہیں۔ میں کچھ بھی نہیں سمجھ سکا کہ......

سول نس۔ (سلسلہ کلام منقطع کر کے دوبارہ اُٹھ کھڑا ہوتا ہے) خیر۔ خیر۔ خیر...... بہتر یہی ہے کہ اس بحث کو ختم کر دیں۔ پورا کمرہ طے کرتا ہے، پھر واپس آتا ہے اور میز کے قریب کھڑا ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر کی طرف دیکھ کر معنی خیز تبسم کے ساتھ کہتا ہے ڈاکٹر میرے خیال میں تم تو اچھی طرح میرا بھید معلوم کر چکے ہو؟

ڈاکٹر ہیرڈال۔ (کسی قدر جھنجھلا کر) بھید معلوم کر چکا ہوں۔ مسٹر سول نس میں تمہارا مطلب بالکل نہیں سمجھ سکا۔

سول نس۔ ارے ہٹاؤ بھی۔ جانتے ہو میں خود اس کو اچھی طرح محسوس کر چکا ہوں۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ کیا محسوس کر چکے ہو؟

سول نس۔ (پست آواز میں آہستہ سے) کہ تم اس زمانہ میں برابر میری نگرانی کرتے رہے ہو۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ میں نگرانی کرتا رہا ہوں؟ اچھا بھئی آخر معلوم تو ہو مجھے اس کی کیا ضرورت تھی؟

سول نس۔ کیونکہ تمہارا یہ خیال ہے کہ...... (جوش سے) جہنم میں ڈالو اس کو...... تمہارا بھی میرے متعلق وہی خیال ہے جو ایلن کا ہے۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ اس کا تمہارے متعلق کیا خیال ہے؟

سول نس۔ (اپنے آپ پر قابو حاصل کر کے) وہ سمجھنے لگی ہے کہ میں...... کہ میں...... بیمار ہوں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ بیمار! تم! کبھی اُس نے اشارتاً بھی مجھ سے اس کا ذکر نہیں کیا۔ کیوں وہ تم کو کس مرض میں مبتلا سمجھتی ہے؟

سول نس۔ (کرسی کی پشت پر جھک کر سرگوشی کے لہجے میں) ایلن کو یقین ہوگیا ہے کہ مجھے جنون سا ہوگیا ہے۔ یہ خیال اُس کے دل میں جم گیا ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ (اُٹھ کر) مگر میرے عزیز دوست......

سول نس۔ میں قسم کھا کے کہتا ہوں اُسے یقین ہوگیا ہے۔ اور اُس نے یہی بات تمہارے ذہن نشین کرادی ہے۔ تمہاری صورت سے صاف صاف یہی ظاہر ہو رہا ہے۔ مجھ سے ناحق چھپا رہے ہو۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ (اس کی طرف تعجب سے دیکھ کر) انہیں مسٹر سول نس اس قسم کا خیال بھی کبھی میرے ذہن میں پیدا نہیں ہوا۔

سول نس۔ (شک سے، تبسم کے ساتھ) واقعتاً؟ کبھی پیدا نہیں ہوا؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ نہیں کبھی نہیں۔ اور مجھے یقین ہے کہ تمہاری بیوی کے دل میں بھی اس قسم کا خیال کبھی نہیں پیدا ہوا۔ میں قسم کھا کے کہہ سکتا ہوں۔

سول نس۔ نہیں قسم نہ کھا۔ تو بہتر ہے۔ کیونکہ ایک لحاظ سے ممکن ہے، ممکن ہے کہ اُس کا خیال غلط نہ ہو۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ خیر تب تو مجھے کہنا پڑے گا کہ......

سول نس۔ (ہاتھ کی ایک جنبش سے اسے روک کر) خیر۔ خیر ڈاکٹر...... بہتر یہ ہے کہ اس معاملے پر اب ہم زیادہ بحث نہ کریں اس بات کو تسلیم کرلیں کہ ہماری رائیں مختلف ہیں۔ (لہجہ بدل کے خالص دلچسپی کے انداز سے) لیکن سنو تو سہی ڈاکٹر...... ہوں......

ڈاکٹر ہیر دال۔ کیا؟

سول نس۔ چونکہ تمہیں یقین نہیں کہ میں...... بیمار...... اور...... جنونی...... اور پاگل ہوں......

ڈاکٹر ہیر دال۔ تو؟

سول نس۔ تو غالباً تم میری زندگی کو انتہائی راحت کی زندگی سمجھتے ہوگے؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ کیوں تو کیا غلط سمجھتا ہوں؟

سول نس۔ نہیں...... نہیں...... بالکل نہیں۔ ہال وار سول نس کہلانا...... ہال دار سول نس معمار اعظم......

اس سے زیادہ مسرور کرنے والی اور کون چیز ہو سکتی ہے؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ ہاں میرے خیال میں قسمت نے بڑی غیر معمولی حد تک تمہارا ساتھ دیا۔

سول نس۔ (رنجیدہ تبسم کو ضبط کر کے) ساتھ تو یقیناً دیا ہے۔ اس حد تک میں کوئی شکایت نہیں کر سکتا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ سب سے پہلے تو یہ کہ چوروں کا وہ قلعہ تمہاری خوش قسمتی سے نذر آتش ہو گیا۔ تمہاری قسمت نے تمہیں یہ غیر معمولی موقعہ خوب دیا۔

سول نس۔ لیکن وہ ایلین کے خاندان کا گھر تھا۔ اس کا بھی تو خیال رکھو۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ اُس کو تو انتہائی صدمہ ہوا ہو گا۔

سول نس۔ آج تک وہ اس صدمے کے اثر سے نہیں سنبھلی ہے باوجودیکہ بارہ تیرہ سال گزر چکے ہیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ اُس واقعے کے بعد جو کچھ پیش آیا، اُس کا صدمہ اُس کے لئے انتہائی جاں گزا ثابت ہوا ہو گا؟

سول نس۔ یکے بعد دیگرے دونوں حادثوں کا یکساں اثر ہوا۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ لیکن تم...... تم نے تو اپنی عمارت کی بنیادیں اسی ویرانے پر رکھی۔ تم نے جب کام شروع کیا تو ایک غریب دیہاتی لڑکے تھے اور اب تم اپنے کاروبار میں سب سے بڑھ گئے ہو۔ ہاں مسٹر سول نس قسمت نے یقیناً تمہارا ساتھ دیا۔

سول نس۔ (پریشان نظروں سے اُس کی طرف دیکھ کر) مگر اسی وجہ سے مجھے ایک خوفناک کھٹکا لگا رہتا ہے۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ کھٹکا؟ اس وجہ سے کہ قسمت نے تمہارا ساتھ دیا؟

سول نس۔ یہی کھٹکا لگا رہتا ہے۔ دن بھر میں ہر گھڑی یہی کھٹکا لگا رہتا ہے کہ دیر یا سویر کبھی قسمت میری مخالف بھی ہو جائے گی۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ واہیات۔ قسمت کیوں مخالف ہو جائے گی؟

سول نس۔ (استقلال سے یقین دلاتے ہوئے) نئی پود۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ واہ نئی پود۔ مجھے توقع ہے کہ ابھی تک تمہارا کاروبار نہیں بیٹھا۔ نہیں بلکہ اب تو تمہاری حیثیت غالباً پہلے سے کہیں زیادہ مضبوط ہو گئی ہے۔

سول نس۔ تقدیر مخالف ہو جائے گی۔ میں جانتا ہوں...... اور میں محسوس کرتا ہوں کہ وہ دن آ رہا ہے۔

کسی نہ کسی کے سر میں یہ سودا سمائے گا '' مجھے بھی موقع دو'' اور پھر سب کے سب شور مچاتے ہوئے اُس کے ساتھ شریک ہو جائیں گے۔ اور مجھ پر گھونسے تان تان کر چلائیں گے '' جگہ خالی کر دو...... خالی کر دو...... خالی کر دو'' سمجھے ڈاکٹر تم؟ نئی پود میرا دروازہ کھٹکھٹانے کو آیا ہی چاہتی ہے......

ڈاکٹر ہیر دال۔ (ہنستے ہوئے) اگر آ جائے تو کیا ہرج ہے؟

سولنس۔ آ جائے تو کیا ہرج ہے؟ تب بال دار سول نس کا خاتمہ ہو جائے گا۔

(بائیں جانب دروازہ کھٹکھٹانے کی آواز۔ آتی ہے

سول نس۔ (چونک کر) کیا ہے؟ تم نے کوئی آواز بھی نہیں سنی؟

ڈاکٹر ہیر دال۔ کوئی دروازہ کھٹکھٹا رہا ہے۔

سول نس۔ (زور سے) اندر آ جاؤ۔

(ہلڈا وانگل ہال کے دروازے سے داخل ہوتی ہے۔ میانہ قد چھریرے بدن کی نازک اندام لڑکی ہے۔ رنگ کسی قدر جھلس گیا ہے۔ سیاحوں کا لباس پہنے ہے۔ دامن بندھا ہوا ہے کہ چلنے میں سہولت ہو۔ گلے میں ملاحوں کا کالر اور سر پر ملاحوں کی سی چھوٹی ٹوپی پہنے ہے۔ شانے پر ایک تھیلی ہے جو تسمے سے بندھی ہوئی ہے۔

ہلڈا۔ سیدھی سالنس کے قریب جاتی ہے۔ اُس کی آنکھیں خوشی سے چمک رہی ہیں) شام بخیر۔

سول نس۔ (اُس کی طرف مذبذب نظروں سے دیکھ کر) شام بخیر۔

ہلڈا۔ (ہنس کر) غالباً آپ نے مجھے نہیں پہچانا؟

سول نس۔ نہیں...... مجھے کہنا پڑتا ہے...... کم از کم اس وقت تو......

ڈاکٹر ہیر دال۔ (آگے بڑھ کر) مگر عزیز نوجوان خاتون میں نے آپ کو پہچان لیا۔

ہلڈا۔ (خوش ہو کر) آپ وہی تو ہیں جو......

ڈاکٹر ہیر دال۔ بالکل وہی (سالنس سے) ان گرمیوں میں ان سے ایک پہاڑی تفریح گاہ پر ملاقات ہوئی تھی۔ (ہلڈا سے) اور سب خواتین کہاں گئیں؟

ہلڈا۔ پچھم کی طرف چلی گئیں۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ شام کے وقت ہم لوگوں میں جو ہنسی مذاق ہوتا تھا وہ انھیں پسند نہیں تھا۔

ہلڈا۔ ہاں۔ میرے خیال میں انھیں پسند نہیں تھا۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ (اُس کی طرف انگلی اُٹھا کر) لیکن یقیناً آپ اس امر سے تو انکار نہیں کرسکتیں کہ آپ ہمارے ساتھ چلبلاپن کرنے سے باز نہیں آئیں۔

ہلڈا۔ ہاں اس میں اُن بوڑھیوں کے ساتھ بیٹھ کر جرابیں بننے سے تو زیادہ لطف آتا تھا۔

ڈاکٹر ہیرڈال (ہنس کر) اس حد تک مجھے حرف بحرف آپ کی رائے سے اتفاق ہے۔

سول نس۔ آج ہی آپ اس قصبے میں تشریف لائی ہیں؟

ہلڈا۔ ہاں اسی وقت آئی ہوں۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ بالکل تنہا۔ مس وانگل۔

ہلڈا۔ جی ہاں۔

سول نس۔ وانگل؟ آپ کا نام وانگل ہے؟

ہلڈا۔ (اُس کی طرف دلچسپی اور تعجب سے دیکھ کر) ہاں ہے تو یہی۔

سول نس۔ تو پھر آپ ضلع لی سان گر کے ڈاکٹر صاحب کی صاحبزادی ہیں؟

ہلڈا۔ (پہلے کی طرح) ہاں۔ اُن کے سوا میں اور کس کی صاحبزادی ہوسکتی ہوں؟

سول نس۔ تب تو میں سمجھتا ہوں کہ میں وہیں آپ سے ملا ہوں گا، جب میں ان گرمیوں میں پرانے گرجا کا مینار بنا رہا تھا۔

ہلڈا۔ (بہت سنجیدگی سے) ہاں بیشک وہیں آپ ملے تھے۔

سول نس۔ لیکن بہت عرصہ ہوگیا۔

ہلڈا۔ (اس کی طرف غور سے دیکھ کر) پورے دس سال ہوچکے ہیں۔

سول نس۔ میں سمجھتا ہوں اُس وقت تو آپ بہت چھوٹی ہوں گی۔

ہلڈا۔ (لاپرواہی سے) ہاں میں بارہ تیرہ سال کی تھی۔

ڈاکٹر ہیرڈال۔ مس وانگل کیا اسے قصبے میں آپ پہلی دفعہ آئی ہیں۔

ہلڈا۔ ہاں یہ پہلی مرتبہ ہے۔

سول نس۔ اور آپ یہاں کسی سے واقف نہیں؟

ہلڈا۔ آپ کے سوا کسی سے واقف نہیں...... اور ہاں آپ کی بیوی سے بھی۔

سول نس۔ تو آپ میری بیوی سے واقف ہیں؟

ہلڈا۔ برائے نام۔ شفاخانے میں کچھ دن میرا، ان کا ساتھ رہا۔

سول نس۔ اچھا وہاں؟

ہلڈا۔ انھوں نے مجھ سے کہا کہ اگر میں قصبے کو آؤں تو اُن سے بھی آکر ملوں۔ (مسکرا کر) مگر اس کی ضرورت نہیں تھی۔

سول نس۔ تعجب ہے انھوں نے مجھ سے کبھی اس کا ذکر نہیں کیا۔

(ہلڈا اپنی چھڑی آتش دان کے قریب رکھ دیتی ہے تھیلی کو اُتار کر صوفے پر رکھ دیتی ہے۔ ڈاکٹر ہیر دال اُسے مدد دینے کو اٹھتا ہے۔ سول نس کھڑا ہو کر اس کی طرف غور سے دیکھتا رہا ہے)

ہلڈا (اس کے قریب جا کر) اب میں آپ سے آج کی رات یہیں قیام کرنے کی اجازت چاہتی ہوں۔

سُول نس۔ یہ کون سی بڑی بات ہیں۔

ہلڈا۔ مگر ان کپڑوں کے سوا جو پہنے کھڑی ہوں میرے پاس اور کپڑے نہیں ہیں۔ ایک جوڑا کپڑے جو اس تھیلی میں ہیں میلے ہیں اور دھلنے کے قابل ہیں۔

سُول نس۔ اس کا انتظام بھی ہو جائے گا۔ میں ابھی جا کے اپنی بیوی سے کہے دیتا ہوں۔

ڈاکٹر ہیر ادال۔ اس اثنا میں میں جا کے اپنے مریض کو دیکھ آتا ہوں۔

سُول نس۔ اچھا جاؤ۔ پھر ذرا ٹھہر کے واں جانا۔

ڈاکٹر ہیر ادال۔ (ہلڈا کی طرف دیکھتے ہوئے مذاق سے) ہاں ہاں میں ضرور آجاؤں گا۔ اطمینان رکھو (ہنس کر) مسٹر سُول نس آخر تمھاری پیشین گوئی پوری ہو ہی گئی۔

سُول نس۔ کیسے؟

ڈاکٹر ہیر ادال۔ آخر نئی پود نے آکر تمھارا دروازہ کھٹکھٹایا۔

سُول نس۔ (زندہ دلی سے) لیکن میں جو سمجھتا تھا اُس سے بالکل مختلف طور پر۔

ڈاکٹر ہیر ادال۔ ہاں بالکل مختلف طور پر۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا۔ (ہال کے دروازے سے باہر جاتا ہی۔ سُول نس دائیں جانب کا دروازہ کھول کے کہتا ہیں)

سُول نس۔ ایلین۔ ذرا یہاں آؤ۔ تم سے ملنے کے لیے۔۔ مس وانگل آئی ہیں۔

مسز سُول نس۔ (دروازے میں نمودار ہو کر) کون آئی ہیں؟ کیا کہا تم نے؟ (ہلڈا کی طرف دیکھ کر)

اچھا آپ ہیں مِس وانگل۔ آخر آپ یہاں آ ہی گئیں۔

سُول نس۔ مِس وانگل ابھی آئی ہیں۔ اور آج کی رات یہیں ٹھہرنا چاہتی ہیں۔

مسز نس۔ یہیں، ہمارے یہاں نا؟ ہاں ہاں بڑی خوشی سے۔

سُول نس۔ (ہلڈا سے) میں ہر طرح آپ کی خدمت کرنے کو تیار ہوں۔ یہ میرا فرض ہے۔ غالباً آپ کے سامان کا صندوق بعد میں آجائے گا؟

ہلڈا۔ کوئی صندوق میرے پاس نہیں۔

مسز سُول نس۔ خیر کوئی مضائقہ نہیں۔ اِسی اثناء میں آپ میرے شوہر سے باتیں کیجئے اور مجھے اجازت دیجئے کہ میں آپ کے لیے کوئی کمرہ ذرا درست کردوں۔

سُول نس۔ بچّوں کے کمروں میں سے کسی کمرے میں ہم ان کو کیوں نہ ٹھہرائیں وہ کمرے تو سب کے سب ٹھیک ٹھاک ہوں گے۔

مسز سُول نس۔ ہاں۔ ہاں۔ ان کمروں میں ضرورت سے زیادہ گنجایش ہیں۔ (ہلڈا سے) اب آپ تشریف رکھیے اور ذرا آرام کیجیے۔ (دائیں جانب چلی جاتی ہیں۔ ہلڈا کمرے کے پیچھے ہاتھ باندھ کے کمرے میں ٹہلتی ہیں۔ اور مختلف چیزوں کو دیکھتی ہیں۔ سُول نس سامنے میز کے قریب خود بھی پیچھے کی طرف ہاتھ باندھے کھڑا ہے اور اپنی نگاہوں سے اُس کا تعاقب کرتا جاتا ہے)

ہلڈا۔ (رُک کر اُس کی طرف دیکھتی ہے) کیا آپ کے یہاں بچّوں کے کمرے بہت ہیں؟

سُول نس۔ ہاں گھر بھر میں تین ہیں۔

ہلڈا۔ بہت ہیں۔ آپ کے بچّے بھی بہت ہوں گے۔

سول نس۔ نہیں ہمارے ایک بھی بچے نہیں۔ لیکن فی الحال آپ بچہ کی طرح رہ سکتی۔

ہلڈا۔ آج کی رات۔ بیشک، میں روؤں دھوؤوں گی نہیں۔ بالکل خموش، پتھر کی طرح پڑ کے سو رہوں گی

سول نس۔ ہاں میرے خیال میں آپ بہت تھک گئی ہوں گی۔

ہلڈا۔ نہیں، نہیں۔ پھر بھی...... سو رہنے اور خواب دیکھنے میں بڑا لطف آتا ہے۔

سول نس۔ کیا راتوں کو آپ خواب بہت دیکھتی ہیں؟

ہلڈا۔ ہاں تقریباً ہمیشہ۔

سول نس۔ کس چیز کے متعلق آپ زیادہ تر خواب دیکھتی ہیں؟

ہلڈا۔ آج تو میں آپ سے بیان نہ کروں گی۔ ممکن ہے کہ پھر کبھی ...... پھر کمرے میں ٹہلنے لگتی ہے۔ میز کے قریب رُک جاتی ہے، کتابوں اور کاغذات کو کچھ اُلٹ پلٹ کرتی ہے)

سول نس۔ آپ کوئی چیز تلاش کر رہی ہیں؟

ہلڈا۔ نہیں میں صرف یہ چیزیں دیکھ رہی تھی۔ (مڑ کر) مگر شاید مجھے دیکھنی نہ چاہئیں؟

سول نس۔ نہیں نہیں شوق سے ملاحظہ کیجئے۔

ہلڈا۔ اس سے بڑے بہی کھاتے میں آپ خود لکھا کرتے ہیں۔

سول نس۔ نہیں، میری محاسب اس میں اندراجات کیا کرتی ہے۔

ہلڈا۔ عورت ہے؟

سول نس۔ (مسکرا کر) ہاں۔

ہلڈا۔ وہ یہاں دفتر میں آپ کے پاس ملازم ہے۔

سول نس۔ ہاں۔

ہلڈا۔ اُس کی شادی ہو چکی ہے؟

سول نس۔ نہیں بن بیاہی ہے۔

ہلڈا۔ اچھا۔

سول نس۔ مگر میں سمجھتا ہوں، بہت جلد اُس کی شادی ہو جائے گی۔

ہلڈا۔ یہ اُس کے لیے بہت مناسب ہے۔

سول نس۔ مگر میرے لیے زیادہ مناسب نہیں۔ کیونکہ پھر میرے لیے کوئی مدد دینے والا باقی نہ رہے گا۔

ہلڈا۔ کیا آپ کو کوئی اور نہیں مل سکتا جو اسی طرح کام کرے۔

سول نس۔ شاید آپ یہاں ٹھہرنا منظور کریں...... اور بہی کھاتے میں حسابات درج کریں۔

ہلڈا۔ (اُسے نگاہ سے جانچ کے) ہاں کیا کہنے...... نہیں شکریہ آپ کا...... اس قسم کا کام میرے لیے موزوں نہیں (وہ کمرے کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک ٹہلتی ہے اور جھولنے والی کرسی پر بیٹھ جاتی ہے۔ سول نس بھی میز کے قریب جاتا ہے)

ہلڈا۔ (سلسلہ کلام جاری رکھ کر) کیونکہ پہلے یہاں اور بہت سے کام کرنے کے قابل ہوں گے (اس کی طرف مسکرا کے دیکھتی ہے) کیوں ہیں کہ نہیں؟

سول نس۔ بیشک۔ پہلے تو میں سمجھتا ہوں کہ آپ تمام دُکانوں کا گشت لگائیں گی اور اپنے لیے انتہائی خوش وضع لباس انتخاب کریں گی۔

ہلڈا۔ (دلچسپی سے) نہیں۔ یہ تو میں کر ہی نہیں سکتی۔

سول نس۔ اچھا؟

ہلڈا۔ آپ کو معلوم نہیں کہ جس قدر روپیہ میرے پاس تھا سب ختم ہو چکا ہے۔

سول نس۔ (ہنس کر) اچھا تو نہ سامان ہے نہ روپیہ۔

ہلڈا۔ نہ یہ اور نہ وہ......مگر خیر......اب تو اس کی کوئی پروا نہیں۔

سول نس۔ آپ کی یہ بات مجھے بہت پسند آئی۔

ہلڈا۔ صرف یہ بات؟

سول نس۔ اور بہت سی باتوں کے علاوہ یہ بات بھی۔ (کرسی پر بیٹھ کر) آپ کے والد ابھی تک بقید حیات ہیں۔

ہلڈا۔ ہاں ابھی تک زندہ ہیں۔

سول نس۔ شاید آپ کا ارادہ یہاں تعلیم حاصل کرنے کا ہے؟

ہلڈا۔ نہیں یہ خیال بھی کبھی میرے ذہن میں نہیں آیا۔

سول نس۔ پھر بھی میں سمجھتا ہوں کہ کچھ دن تو آپ یہاں قیام فرمائیں گی۔

ہلڈا۔ یہ حالات پر منحصر ہے۔

(کچھ دیر تک تو وہ کرسی پر بیٹھے بیٹھے جھکولے لیتی رہتی ہے۔ اور کچھ سنجیدگی سے، ایک ہلکی سی مسکراہٹ کے ساتھ اُس کی طرف دیکھتی رہتی ہے۔ پھر اپنی ٹوپی اُتار کر میز پر اپنے سامنے رکھ لیتی ہے)

ہلڈا۔ مسز سول نس۔

سول نس۔ کیا؟

ہلڈا۔ کیا آپ کا حافظہ بہت خراب ہے؟

سول نس۔ حافظہ خراب ہے؟ مجھے تو اس کا علم نہیں۔

ہلڈا۔ تو کیا وہاں جو واقعات پیش آئے اُن کے متعلق آپ مجھ سے گفتگو نہ کریں گے۔

سول نس۔ (وقتی تعجب سے) کہاں؟ لی سان گر میں؟ (لاپروائی سے) میں سمجھتا تھا کہ یہ کوئی ایسی

قابل ذکر بات نہ تھی۔

ہلڈا۔(اُس کی طرف ملامت کی نظروں سے دیکھ کر) بیٹھے بیٹھے آپ اس قسم کی بات زبان سے کیسے نکال رہے ہیں؟

سول نس۔اچھا تو آپ ہی مجھ سے وہاں کی باتیں کیجئے۔

ہلڈا۔جب مینار بن کے تیار ہوا تو گاؤں میں بڑی دھوم دھام کا جشن ہوا۔

سول نس۔ہاں وہ دن میں مشکل سے بھول سکوں گا۔

ہلڈا۔(مسکرا کے) نہ بھول سکیں گے؟ آپ کی زبان سے یہ سن کر بڑی خوشی ہوئی۔

سول نس۔بڑی خوشی ہوئی؟

ہلڈا۔گرجا کے صحن میں گانا ہو رہا تھا......اور سینکڑوں آدمی جمع تھے۔اور ہم سب، اسکول کی لڑکیاں سفید کپڑے پہنے تھیں۔اور ہمارے ہاتھوں میں جھنڈیاں تھیں۔

سولنس۔ہاں ہاں، جھنڈیاں...... مجھے ابھی تک یاد ہیں۔

ہلڈا۔پھر آپ مچان پر چڑھ کر چوٹی تک پہنچ گئے۔آپ کے ہاتھ میں پھولوں کا ایک بہت بڑا ہار تھا۔ اور وہ ہار آپ نے اوپر کلس کو پہنا دیا۔

سول نس۔(ٹوک کے) اُس زمانے میں میں اکثر یہ رسم ادا کیا کرتا تھا۔یہ بہت پرانا دستور ہے۔

ہلڈا۔نیچے سے کھڑے ہو کر اوپر آپ کو دیکھنا ایک عجیب سنسنی خیز منظر تھا۔یہ خیال آتا تھا کہ بالفرض نیچے گر پڑے......خود معمار اعظم نیچے گر پڑے......

سول نس۔(گویا اس موضوع کو بدلنا چاہتا ہے) ہاں، ہاں، ہاں بہت ممکن تھا کہ یہ حادثہ پیش آہی جاتا۔کیونکہ اُن سفید فراک والی چھوٹی سی چڑیلوں میں سے ایک......اس طرح اپنے آپے سے باہر ہوگئی اور مجھے دیکھ کر اس طرح چلائی کہ......

ہلڈا۔(مسرور ہو کے) ہاں...... "معمار اعظم سالنس کی جے۔"

سول نس۔زور زور سے اپنی جھنڈی کو ہلاتی رہی، اس طرح کہ اُس کی طرف دیکھنے سے مجھے چکر سا آ گیا۔

ہلڈا۔(آہستہ سے سنجیدگی کے ساتھ) وہ چھوٹی سے چڑیل...... میں ہی تھی۔

سول نس۔(اُس پر مستقل نظر جما کر) ہاں اب مجھے یقین آ گیا۔آپ ہی ہوں گی۔

ہلڈا۔ (پھر بشاش ہو کر) اُفوہ۔ کیا عظیم الشان لرزا دینے والا منظر تھا۔ مجھے یقین ہی نہیں آسکتا تھا کہ دنیا بھر میں کوئی اور معمار بھی اتنا شاندار اور بلند مینار بنا سکتا ہے۔ اور پھر آپ خود زندہ سلامت اُس کی چوٹی پر اس طرح کھڑے ہوئے تھے۔ پھر یہ کتاب ذرا بھی نہیں ڈگمگائے۔ یہی وہ بات تھی جو سب سے زیادہ ......جس کا خیال کرنے ہی سے چکر آنے لگتا تھا۔

سول نس۔ آپ کو یہ کیسے یقین ہو گیا کہ میں بالکل نہیں......

ہلڈا۔ (اُس کا مطلب سمجھ کے) نہیں، ہر گز نہیں۔ خود بخود مجھے اس کا یقین ہو گیا کیونکہ اگر آپ ذرا بھی ڈگمگاتے تو اس بلندی پر کھڑے ہو کر گا نہ سکتے۔

سول نس۔ (اُس کی طرف حیرت سے دیکھ کر) گا نہ سکتے؟ تو کیا میں نے کچھ گایا بھی تھا۔

ہلڈا۔ ہاں مجھے خیال ہے کہ آپ نے گایا بھی تھا۔

سول نس۔ (سر ہلا کر) عمر بھر میں کبھی میں نے ایک لفظ بھی نہیں گایا۔

ہلڈا۔ مگر اُس وقت تو آپ ضرور گا رہے تھے۔ معلوم ہوتا تھا کہ ہوا میں بانسریاں بج رہی ہیں۔

سول نس۔ (خیالات میں محو ہو کے) عجیب بات ہے...... یہ سب۔

ہلڈا۔ (کچھ دیر خموش رہتی ہے، اُس کی طرف دیکھتی ہے) اور آہستہ سے کہتی ہے) مگر پھر...... اس کے بعد......اصل واقعہ پیش آیا۔

سول نس۔ اصل واقعہ؟

ہلڈا۔ (شگفتگی کے سرور میں) میرے خیال میں اُس کو یاد دلانے کی حاجت نہیں؟

سول نس۔ لیکن کچھ تو یاد دلائیے۔

ہلڈا۔ آپ کو یاد نہیں کہ کلب میں آپ کے اعزاز میں بڑی شاندار دعوت ہوئی تھی۔

سول نس۔ ہاں یقیناً۔ اُسی شام کو دعوت ہوئی ہو گی۔ کیونکہ دوسرے ہی دن صبح کو میں وہاں سے چلا آیا۔

ہلڈا۔ اور کلب سے واپس ہونے کے بعد رات کے کھانے پر آپ ہمارے یہاں مدعو تھے۔

سول نس۔ بالکل ٹھیک مس وانگل۔ تعجب ہے کہ یہ معمولی معمولی باتیں اس طرح آپ کے ذہن نشین ہو گئیں۔

ہلڈا۔ معمولی باتیں۔ یہ خوب رہی۔ شاید یہ بھی معمولی ہی سی بات تھی کہ جب آپ کمرے میں داخل

ہوئے تو میں بالکل تنہا تھی۔

سول نس۔ آپ بالکل تنہا تھیں۔

ہلڈا۔ (جواب دیئے بغیر) اور اُس وقت آپ نے مجھے چھوٹی سی چڑیل نہیں کہا تھا۔

سول نس۔ ہاں غالباً نہیں کہا ہوگا۔

ہلڈا۔ آپ نے کہا تھا کہ سفید کپڑوں میں میں بہت بھلی لگ رہی ہوں اور چھوٹی سی شہزادی معلوم ہو رہی ہوں۔

سول نس۔ بیشک آپ شاہزادی معلوم ہوتی ہوں گی، مس وانگل......اس کے علاوہ......اُس دن میں اس قدر بشاش تھا کہ......

ہلڈا۔ پھر آپ نے یہ کہا کہ جب میں بڑی ہو جاؤں گی تو آپ کی شاہزادی بنوں گی۔

سول نس۔ (کچھ ہنس کر) افوہ۔ افواہ......کیا میں نے یہ بھی کہا تھا۔

ہلڈا۔ ہاں آپ نے کہا تھا اور جب میں نے یہ پوچھا کہ مجھے کب تک انتظار کرنا پڑے گا تو آپ نے کہا دس سال بعد آپ پھر آئیں گے......دیو کی طرح......اور مجھے اُٹھا لے جائیں گے......اسپین کو یا اور کہیں اور آپ نے وعدہ کیا تھا کہ وہاں مجھے ایک چھوٹی سی سلطنت خرید دیں گے۔

سول نس۔ (پہلے کی طرح) ہاں پُر لطف دعوتوں کے بعد، معمولی معمولی چیزوں کا وعدہ نہیں کیا جاتا ہے۔ مگر کیا میں نے حقیقت میں یہ سب کہا تھا؟

ہلڈا۔ (خود بخود ہنس کر) ہاں۔ اور آپ نے مجھ سے یہ بھی کہا تھا کہ وہ سلطنت کس نام سے مشہور ہوگی۔

سول نس۔ کس نام سے؟

ہلڈا۔ آپ نے کہا تھا اُس کا نام ''سلطنت نارنجستان'' ہوگا۔

سول نس۔ نام تو بڑے مزے کا تھا۔

ہلڈا۔ نہیں مجھے یہ نام بالکل پسند نہیں آیا۔ میں یہ سمجھی کہ آپ میرا مذاق اُڑا رہے ہیں۔

سول نس۔ مجھے یقین ہے میری نیت یہ ہرگز نہیں تھی۔

ہلڈا۔ نہیں غالباً یہ نیت نہیں تھی کیونکہ اُس کے بعد آپ نے جو کچھ کیا......

سول نس۔ تو کیا اس کے بعد بھی میں نے کچھ کیا؟

ہلڈا۔ اگر آپ وہ بھول گئے تو آپ نے انتہا کر دی۔ میرا خیال تھا کہ دنیا میں کوئی شخص ایسی بات بھول ہی نہیں سکتا۔

سول نس۔ ہاں، ہاں۔ مجھے صرف اشارتاً یاد دلا دیجیے پھر شاید...... ہاں؟

ہلڈا۔ (نظر جما کے اُس کی طرف دیکھ کے) مسٹر سول نس اُس کے بعد آپ نے آ کے مجھے بوسہ دیا۔

سول نس۔ جس کا منہ کھلا کا کھلا رہ جاتا ہے، کرسی اٹھتا ہے، میں نے؟

ہلڈا۔ جی ہاں آپ نے۔ آپ نے مجھے اپنی آغوش میں لے کر میرے سر کو پیچھے جھکایا، اور اُس کے بعد مجھے بوسے دیے...... کئی مرتبہ۔

سول نس۔ نہیں، نہیں عزیز مس وانگل......

ہلڈا۔ آپ اس سے انکار نہیں کر سکتے۔

سول نس۔ نہیں میں انکار کرتا ہوں۔ میں قطعاً انکار کرتا ہوں۔

ہلڈا۔ (اس کی طرف حقارت سے دیکھ کر) اچھا۔

(مڑ کر آہستہ سے آتش دان کے قریب جا کے بے حس وحرکت اُس کی طرف سے منہ پھیر کر اور کمر کے پیچھے ہاتھ باندھ کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ مختصر سا وقفہ)

سول نس۔ (محتاط انداز میں اس کے قریب جا کے) مس وانگل۔ (ہلڈا خاموش رہتی ہے اور حرکت تک نہیں کرتی)

سول نس۔ آپ بت کی طرح خاموش کیوں کھڑی ہیں۔ یہ سب واقعات آپ نے خواب میں دیکھے ہوں گے (اُس کے بازو پر ہاتھ رکھ کے) سنئے تو سہی۔ (ہلڈا بے صبری سے بازو جھٹک دیتی ہے)

سول نس۔ (جس کے ذہن میں دفعتاً ایک خیال پیدا ہوتا ہے) یا...... ذرا ٹھہریئے ممکن ہے اس کی تہ میں کوئی بات ہو۔

(ہلڈا حرکت نہیں کرتی)

سول نس۔ (آہستہ سے مگر زور دے کر) ممکن ہے میں نے خیال میں اس کا ارتکاب کیا ہو۔ اس کی آرزو کی ہو۔ اس کی خواہش کی ہو۔ اور پھر...... کیوں کیا یہ وجہ کافی نہیں؟۔

(ہلڈا کوئی جواب نہیں دیتی)

سول نس۔ (اپنا سر کچھ موڑ کر مگر اس کی طرف دیکھے بغیر) تو آپ اس کا اقبال کرتے ہیں؟

سول نس۔ ہاں...... جو کچھ آپ فرمائیں اس کا اقبال کرتا ہوں۔

ہلڈا۔ آپ آئے اور مجھے اپنی آغوش میں لیا۔

سول نس۔ ہاں۔

ہلڈا۔ اور میرا سر پیچھے کی طرف جھکایا۔

سول نس۔ بہت پیچھے جھکایا۔

ہلڈا۔ اور مجھے بوسے دیئے۔

سول نس۔ ہاں دیئے۔

ہلڈا۔ کئی بار۔

سول نس۔ جتنی بار آپ ارشاد فرمائیں اتنی بار۔

ہلڈا۔ (اُس کی طرف تیزی سے مڑتی ہے۔ اُس کی آنکھوں میں پھر وہی مسرت کی چمک پیدا ہو جاتی ہے) دیکھا آپ نے۔ میں نے آپ سے اقبال کرا ہی لیا۔

سول نس۔ (خفیف سی مسکراہٹ کے ساتھ) ہاں دیکھیے تو سہی اس قدر اہم واقعے کو میں بالکل بھول گیا تھا۔

ہلڈا۔ (پھر کسی قدر ناراض ہو کر اس کے پاس سے ہٹ جاتی ہے) معلوم ہوتا ہے زندگی بھر میں آپ نے بہتوں کے اس طرح بوسے لئے ہوں گے۔

سول نس۔ نہیں میرے متعلق آپ ایسا خیال نہ کیجئے۔ (ہلڈا کرسی پر بیٹھ جاتی ہے۔ سول نس جھولنے والی کرسی کے سہارے کھڑا ہو جاتا ہے اور غور سے اُس کی طرف دیکھتا ہے) مس وانگل۔

ہلڈا۔ ہاں۔

سول نس۔ پھر کیا ہوا؟ اس واقعے کے بعد...... پھر کیا نتیجہ نکلا؟

ہلڈا۔ آپ اچھی طرح جانتے ہیں کوئی نتیجہ نہیں نکلا۔ کیونکہ پھر اور مہمان اندر گئے...... اور پھر

سول نس۔ بالکل ٹھیک۔ اور لوگ اندر آ گئے۔ خیال تو کیجئے یہ بھی مجھے یاد نہیں رہا۔

ہلڈا۔ آپ کو سب کچھ یاد ہے۔ صرف یہ کہ اب اُس کا ذکر کرتے ہوئے آپ کو شرم آتی ہے۔ مجھے یقین ہے ایسی باتیں کوئی مشکل سے بھولتا ہے۔

سول نس۔ ہاں مشکل سے بھولتا ہے۔

ہلڈا۔ (پھر شگفتہ ہوکر اس کی طرف دیکھتی ہے) شاید آپ کو یاد نہیں کہ وہ دن کون سا تھا۔

سول نس۔ کونسا دن......؟

ہلڈا۔ جس دن آپ نے مینار کے کلس پر ہارڈ الا تھا۔ وہ کون سا دن تھا؟ ہاں ذرا مجھے بتایئے؟

سول نس۔ مجھے ٹھیک طرح وہ دن تو یاد نہیں۔ ہاں یہ البتہ یاد ہے کہ دس سال پہلے کی بات ہے۔ اور شاید خزاں کا موسم تھا۔

ہلڈا۔ (کئی مرتبہ آہستہ آہستہ سر ہلا کر) دس سال پہلے......ستمبر کی اُنیسویں تاریخ تھی۔

سول نس۔ ہاں وہی زمانہ ہوگا۔ تعجب کی بات ہے آپ کو یہ بھی یاد ہے۔ (رُک کر) مگر ذرا ٹھہریئے۔ ہاں......آج بھی ستمبر کو اُنیسویں تاریخ ہے۔

ہلڈا۔ ہاں آج اُنیسویں تاریخ ہے۔ دس سال پورے ہو چکے ہیں۔ اور آپ......آپ نے مجھ سے آنے کا وعدہ کیا تھا......مگر آپ نہیں آئے۔

سول نس۔ وعدہ کیا تھا؟ شاید آپ کا مطلب یہ ہے کہ دھمکی دی تھی؟

ہلڈا۔ میرے خیال میں آپ نے کسی قسم کی دھمکی نہیں دی تھی۔

سول نس۔ ہاں تو پھر محض مذاقاً یہ کہا تھا۔

ہلڈا۔ تو کیا آپ محض یہی چاہتے تھے؟ محض میرا مذاق اُڑانا چاہتے تھے۔

سول نس۔ محض معمولی سا مذاق تھا، مگر میں قسم کھا کر کہتا ہوں کہ کہ مجھے یاد تک نہیں۔ مگر یہی بات ہوگی کیونکہ آپ تو اُس وقت بہت چھوٹی سی تھیں۔

ہلڈا۔ نہیں میں بہت زیادہ چھوٹی بھی نہیں تھی۔ جیسا آپ کا خیال ہے میں بالکل ننھا سا بچہ بھی نہیں تھی۔

سول نس۔ (متجسس نظروں سے اس کی طرف دیکھ کر) تو کیا سچ مچ میرے دوبارہ واپس آنے کی توقع تھی؟

ہلڈا۔ (شرارت کی مسکراہٹ ضبط کر کے) ہاں یقیناً۔ مجھے آپ سے یہی توقع تھی۔

سول نس۔ کہ میں آپ کے گھر پلٹ کر آؤں گا اور آپ کو اپنے ساتھ اُٹھا لے جاؤں گا۔

ہلڈا۔ ہاں بالکل کسی دیو کی طرح۔

سول نس۔ اور آپ کو شاہزادی بناؤں گا۔

ہلڈا۔ وعدہ تو آپ نے یہی کیا تھا۔

سول نس۔ اور ایک سلطنت بھی آپ کے حوالے کردوں گا۔

ہلڈا۔ (چھت کی طرف دیکھتے ہوئے) کیوں نہیں؟ اس کی کیا ضرورت ہے کہ سچ مچ کی سلطنت جیسی ہوتی ہے ویسی ہی سلطنت ہو۔

سول نس۔ مگر کم سے کم اور کوئی چیز جو اُس کے برابر ہوتی میں آپ کی نذر کرتا؟

ہلڈا۔ ہاں کم سے کم اُس کے برابر۔ (ایک لمحے کے لئے اس کی طرف دیکھ کر) میں سمجھتی تھی کہ آپ جو دنیا کے بلند ترین مینار تعمیر کرتے ہیں، کیا کسی نہ کسی طرح کی سلطنت فراہم نہیں کر سکتے۔

سول نس۔ (سر ہلا کر) مس وانگل۔ میں آپ کا مطلب بالکل نہیں سمجھا۔

ہلڈا۔ آپ بالکل نہیں سمجھے۔ مجھے تو اپنے الفاظ بہت واضح معلوم ہوتے ہیں۔

سول نس۔ میں یہی نہیں سمجھ سکا کہ اتنی دیر سے آپ جو کچھ کہہ رہی ہیں وہ سنجیدگی سے کہ رہی ہیں مجھ سے مذاق کر رہی ہیں۔

ہلڈا۔ (مسکرا کر) شاید آپ سے مذاق کر رہی ہوں؟ میں بھی؟

سول نس۔ ہاں بالکل۔ مذاق اُڑا رہی ہیں..... میرا اور اپنا دونوں کا۔ (اُس کی طرف دیکھ کر) بہت دن قبل آپ کو اس کا علم ہو چکا ہے کہ میری شادی ہو چکی ہے۔

ہلڈا۔ ہاں اس اثناء میں مجھے برابر اس کا علم رہا ہے۔ آپ نے مجھ سے یہ سوال کیوں پوچھا۔

سول نس۔ (خوش طبعی سے) یوں ہی۔ یہ خیال بھی میرے ذہن میں پیدا ہوا۔ (اُس کی طرف سنجیدگی سے دیکھ کر آہستہ سے پوچھتا ہے) آپ یہاں کیوں آئی ہیں؟

ہلڈا۔ میں اپنی سلطنت لینے آئی ہوں۔ وقت آگیا ہے۔

سول نس۔ (بلا ارادہ ہنس کر) عجیب وغریب لڑکی ہے۔

ہلڈا۔ (زندہ دلی سے) مسٹر سول لائیے میری سلطنت (انگلیوں سے میز بجا کے) ابھی لائیے۔

سول نس۔ جھومنے والی کرسی کو غریب ڈھکیل کر اُس پر بیٹھ کے) اچھا اب مذاق برطرف۔ یہ بتائیے کہ آپ یہاں کیوں آئی ہیں؟ یہاں آپ کیا کرنا چاہتی ہیں؟

ہلڈا۔ سب سے پہلے تو یہ کہ میں ایک چکر لگا کے آپ کی بنائی ہوئی تمام عمارتوں کو دیکھنا چاہتی ہوں۔

سول نس۔ آپ کے لیے اچھی خاصی ورزش ہو جائے گی۔

ہلڈا۔ ہاں مجھے معلوم ہے آپ نے بے حد عمارتیں تعمیر کی ہیں۔

سول نس۔ ہاں بنائی تو ہیں۔ خصوصاً ادھر چند سال کے عرصے میں۔

ہلڈا۔ منجملہ ان کے کلیساؤں کے لیے مینار تعمیر کرتا ہوں اور نہ کلیسا۔

ہلڈا۔ پھر آپ کیا بناتے ہیں؟

سول نس۔ انسانوں کے لیے رہنے کے مکانات۔

ہلڈا۔ (سوچ کر) کیا آپ ایک آدھ۔ ایک آدہ کلیسا کا مینار بھی ان مکانوں کے ساتھ ساتھ نہیں بنا سکتے؟

سول نس۔ (چونک کر) اس کا کیا مطلب ہے؟

ہلڈا۔ میرا مطلب ہے...... کوئی ایسی چیز جو بلند ہو...... کھلی ہوئی ہوا میں بہت بلندی کی طرف اشارہ کر رہی ہو جس کا کلس اس قدر بلندی پر ہو کہ چکر آ جائے۔

سول نس۔ (کچھ سوچ کر) تعجب ہے کہ آپ بھی یہی کہہ رہی ہیں...... یہی وہ چیز ہے جس کو تعمیر کرنے کی خود مجھے انتہائی فکر ہے۔

ہلڈا۔ (بے صبری سے) تو پھر آپ بناتے کیوں نہیں۔

سول نس۔ (سر ہلا کر) لوگ ایسی چیز نہیں چاہتے۔

ہلڈا۔ تعجب ہے کہ لوگ نہیں چاہتے۔

سول نس۔ (زندہ دلی سے) مگر میں اپنے لیے ایک مکان بنوا رہا ہوں...... اس کے مقابل۔

ہلڈا۔ اپنے لیے۔

سول نس۔ ہاں۔ تقریباً مکمل ہو چکا ہے اور اس کے ساتھ ایک مینار بھی ہے۔

ہلڈا۔ بلند مینار۔

سول نس۔ ہاں۔

ہلڈا۔ بہت بلند۔

سول نس۔ لوگ اعتراض کریں گے کہ بہت بلند ہے۔ رہنے سہنے کے مکان سے بہت زیادہ بلند ہے۔

ہلڈا۔ کل صبح کو میں پہلا کام یہ کروں گی کہ باہر نکل کر اُس مینار کو دیکھوں گی۔

سول نس۔ (جو اپنے چہرے کو ہاتھ کا سہارا دیئے بیٹھا ہے، اس کی طرف نظر جما کر) یہ بتاؤ مس وانگل تمہارا نام کیا ہے؟ تمہارا ذاتی کام کیا ہے؟

ہلڈا۔ کیوں میرا نام ہلڈا ہی ہے۔

سول نس۔ (پہلے کی طرح) ہلڈا؟ اچھا؟

ہلڈا۔ کیوں کیا آپ کو یاد نہیں؟ آپ نے خود مجھے ہلڈا کہہ کے مخاطب کیا تھا۔ اُسی دن جب آپ نے وہ گستاخیاں کی تھیں۔

سول نس۔ سچ مچ؟

ہلڈا۔ سچ مچ؟

ہلڈا۔ مگر آپ نے مجھے ''چھوٹی سی ہلڈا'' کہا تھا۔ اور یہ مجھے اچھا نہیں معلوم ہوا۔

سول نس۔ تم کو اچھا نہیں معلوم ہو مس ہلڈا؟

ہلڈا۔ نہیں اُس وقت تو اچھا نہیں معلوم ہوا۔ مگر...... شہزادی ہلڈا...... آپ یہ کہتے تو بہت بھلا معلوم ہوتا

سول نس۔ بہت اچھا ''شہزادی ہلڈا''...... اور سلطنت کا کیا نام رکھا تھا۔

ہلڈا۔ اونہہ۔ اُس واہیات سلطنت سے مجھے دلچسپی باقی نہیں رہی۔ میں بالکل دوسری سلطنت حاصل کرنا چاہتی ہوں۔

سول نس۔ (کرسی کا سہارا لے کر اُس کی طرف بدستور نظر جما کے دیکھتے ہوئے) کتنے تعجب کی بات ہے...... اب میں جتنا سوچتا ہوں اتنا ہی مجھے احساس ہوتا جاتا ہے کہ گویا ان کئی برسوں تک میں نے اپنے آپ کو محض اس جدوجہد کی وجہ سے کرب میں مبتلا رکھا ہے کہ......

ہلڈا۔ کس وجہ سے؟

سول نس۔ اس جدوجہد کی وجہ سے کہ کوئی چیز مجھے پھر واپس مل جائے...... کوئی گزرا ہوا واقعہ جسے میں بھول چکا ہوں لیکن میرے حاشیہ خیال میں بھی یہ بات نہیں آئی کہ وہ کون سا واقعہ تھا۔

ہلڈا۔ تو مسٹر سول نس آپ نے اپنی دستی میں گرہ دے لی ہوتی۔

سول نس۔ اُس صورت میں آپ نے دستی میں گرہ دے لی ہوتی۔

سول نس۔ اُس صورت میں محض یہ یاد کرنے کے لیے کہ میں نے کیوں گرہ دی تھی، مجھے سر مغز نہیں کرنی پڑتی۔

ہلڈا۔ ہاں ہاں۔ میں سمجھتی ہوں دنیا میں اس قسم کے دیو بھی ہوتے ہیں۔

سول نس۔ (آہستہ سے اُٹھ کر) بہت اچھا ہوا کہ تم میرے پاس آگئیں۔

ہلڈا۔ (اُس کی آنکھوں کو گہری نظروں سے دیکھ کر) بہت اچھا ہوا۔

سول نس۔ کیونکہ میں یہاں بہت تنہا تھا۔ ہر چیز کو میں بے بسی سے تکتا رہتا تھا۔ (پست آواز میں) میں تم سے کہے دیتا ہوں...... میں ڈرنے لگا تھا...... نئی پود سے میں بہت ڈرنے لگا تھا۔

ہلڈا۔ (حقارت کی ہلکی سی آواز نکال کے) اونہہ...... نئی پود بھی کوئی ڈرنے کی چیز ہے۔

سول نس۔ ہے کیوں نہیں۔ اسی لیے میں نے اپنے آپ کو بند اور مقفل کر لیا ہے۔ (پُر سرار لہجے میں) میں تمھیں بتا تا ہی ہوں۔ ایک نہ ایک دن نئی پود آ کر میرے دروازے پر گرجے گی۔ یہی لوگ گھس کر مجھ پر حملہ آور ہوں گے۔

ہلڈا۔ تب تو میں یہ مشورہ دوں گی کہ آپ کو باہر جا کے نئی پود کے لیے دروازہ کھول دینا چاہیے۔

سول نس۔ دروازہ کھول دینا چاہیے؟

ہلڈا۔ ہاں اگر یہی بات ہے تو اُنھیں دوستانہ شرائط طے کرنے کو اپنے پاس آنے دیجیے۔

سول نس۔ نہیں نہیں نہیں۔ نئی پود...... سے خمیازہ مراد ہے، سمجھیں؟ نئی پود اایک نئے پرچم کے ساتھ داخل ہوگی اور تقدیر پلٹ جائے گی۔

ہلڈا۔ (اُٹھتی ہے، اس کی طرف دیکھتی ہے، اور لبوں کی خفیف سی لرزش کے ساتھ کہتی ہے) مسٹر سول نس کیا میں کسی طرح آپ کے کام آسکتی ہوں؟

سول نس۔ ہاں، یقیناً کام آسکتی ہو۔ کیونکہ مجھے یہ محسوس ہو رہا ہے کہ تم بھی ایک نئے پرچم کے ساتھ آئی ہو۔ شباب، شباب سے مقابلہ کرنے کے لیے آیا ہے۔

(ڈاکٹر ہیر دال ہال کے دروازے سے داخل ہوتا ہے)

ڈاکٹر ہیر دال۔ خوب!...... تم اور مس وانگل اب تک یہیں ہو۔

سول نس۔ ہاں۔ بے شمار چیزوں کے متعلق ہم باتیں کر رہے تھے۔

ہلڈا۔ ہر قسم کی نئی اور پرانی چیزوں کے متعلق۔

ڈاکٹر ہیر دال۔ خوب!

ہلڈا۔ بڑا لطف آیا کیونکہ مسٹر سول نس۔ نے بڑے غضب کا حافظہ پایا ہے۔ معمولی سے معمولی واقعات ان کو فوراً یاد آجاتے ہیں۔

(مسز سول نس دائیں جانب کے دروازے سے داخل ہوتی ہے)

مسز سول نس۔ مس وانگل آپ کے لیے کمرہ بالکل تیار ہے۔

ہلڈا۔آپ کی عنایت ہے۔

سول نس۔(مسز سول نس سے) بچوں کا کمرہ؟

مسز سول نس۔ہاں بیچ والا، مگر پہلے چل کے کھانا تو کھالیں۔

سول نس۔(ہلڈا کی طرف سر ہلا کر) ہلڈا بچوں کے کمرے میں سوئے گی، بچوں کے کمرے میں سوئے گی۔

مسز سول نس۔(اُس کی طرف دیکھ کر) ہلڈا؟

سول نس۔ہاں مس وانگل کا نام ہلڈا ہے۔ میں اُسے اس زمانے سے جانتا ہوں جب وہ بالکل ذرا سی تھی۔

مسز سول نس۔سچ مچ ہاں وار؟ اچھا اب چلیں نا؟ میز پر کھانا چنا جا چکا ہے۔

(ڈاکٹر ہیروال کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر دائیں جانب کے دروازے سے جاتی ہے۔ ہلڈا اس درمیان میں اپنا سامان سفر اُٹھا رہی ہے)

ہلڈا۔(سول نس سے نرم لہجے میں مگر جلدی سے) کیا آپ نے جو کہا سچ تھا؟ کیا میں کسی طرح آپ کو مدد دے سکتی ہوں۔

سول نس۔(اُس کے سامان کو خود لے کر) اس وقت سب سے زیادہ مجھے جس ہستی کی ضرورت تھی وہ تم ہی ہو۔

ہلڈا۔(اُس کی طرف شگفتہ، حیرت بھری نظروں سے دیکھ کر اور ہاتھ باندھ کر) پھر تو، میرے خدا......!

سول نس۔(اشتیاق سے) کیا......؟

ہلڈا۔پھر تو مجھے اپنی سلطنت مل گئی۔

سول نس۔(بے تحاشا) ہلڈا......

ہلڈا۔(جس کے ہونٹ پھر لرز جاتے ہیں) میں کہنے والی تھی کہ......تقریباً مل گئی۔

(دائیں جانب چلی جاتی ہے۔ اور اُس کے بعد سول نس بھی)

☆☆☆

عزیز احمد کا سوانحی خاکہ

مرتب: اعظم راہی

اصل نام: عزیز احمد

قلمی نام: ابتداء میں عزیز احمد عثمان آبادی کے قلمی نام سے لکھتے رہے۔ بعد میں صرف عزیز احمد قلمی نام ہوگیا۔

تاریخ ولادت: 11 نومبر 1914ء

مقام پیدائش: حیدرآباد (دکن)

تاریخ وفات: 16 ڈسمبر 1978ء ٹورنٹو' کینڈا

تعلیم: بی اے (آنرز) مضامین' اردو' انگریزی' فارسی (درجہ اول) جامعہ عثمانیہ حیدرآباد دکن 1934ء

بی اے (آنرز) انگریزی زبان و ادب' لندن یونیورسٹی 1938ء

ڈی۔لٹ (اعزازی) بطور اعتراف تواریخی تحقیقات' لندن یونیورسٹی 1972ء

اعزاز:

(۱) فیلو آف دی رائل سوسائٹی آف کینڈا

(۲) اعزازی شہریت مع مہر زریں رقم من جانب حکومت اطالیہ (اٹلی)

(۳) عزیز احمد کے اعزاز میں یادگار مقالات کا مجموعہ۔ ISLAMIC SOCIETY AND CULTURE مرتبہ ملٹن اسرائیل این۔کے واگلے مطبوعہ' MANOHAR انصاری روڈ 2۔ دریا گنج' نئی دہلی 1983ء

(۴) عزیز احمد لکچرز (سالانہ) زیر اہتمام ٹورنٹو یونیورسٹی' کینڈا

(۵) رکنیت اکادمی ادبیات، کینڈا

مصروفیات:

(۱) لیکچرر شعبہ انگریزی جامعہ عثمانیہ حیدرآباد دکن 1938ء تا 1941ء

(۲) پرائیویٹ سکریٹری نواب میر عثمان علی خاں کی شہزادی درشہوار سن 1941ء تا 1945ء

(۳) ریڈر شعبہ انگریزی، جامعہ عثمانیہ حیدرآباد دکن 1946ء تا 1947ء

(۴) پروفیسر شعبہ انگریزی، جامعہ عثمانیہ حیدرآباد دکن 1947ء تا 1949ء

(۵) اسسٹنٹ ڈائرکٹر محکمہ اطلاعات (مطبوعات وفلم سازی) حکومت پاکستان 1949ء تا 1950ء

(۶) ڈائرکٹر محکمہ تعلقات عامہ وزارت امور کشمیر حکومت پاکستان 1950ء تا 1953ء

(۷) ڈائرکٹر محکمہ تعلقات عامہ وزارت امور کشمیر حکومت پاکستان 1953ء تا 1957ء

(۸) اوورسیز لیکچرار شعبہ اردو اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹیڈیز، لندن 1957ء تا 1962ء

(۹) اسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اسلامیات ٹورنٹو یونیورسٹی کینڈا 1962ء تا وفات۔

(۱۰) وزیٹنگ پروفیسر کیلی فورنیا یونیورسٹی لاس اینجلز، امریکہ 1969ء تا وفات۔

عزیز احمد نے بطور ہفت زباں مترجم، افسانہ نگار، ناولسٹ، اقبال شناس، نظم گو، محقق اور ناقد کے شہرت پائی۔

عزیز احمد کے والد بشیر احمد کاکوری کا شمار حیدرآباد دکن کے نامور وکلاء میں ہوتا تھا۔ عزیز احمد بچپن میں والدین کی شفقت سے محروم ہو جانے کے بعد اپنے حقیقی ماموں محمد احمد کی سرپرستی میں چلے گئے۔ محمد احمد کا پیشہ بھی وکالت تھا۔ عثمان آباد، سابق ریاست حیدرآباد کا ایک ضلع تھا۔

عزیز احمد نے میٹرک کے بعد (1928ء میں) جامعہ عثمانیہ میں داخلہ لیا۔ وہیں سے ایف اے کرنے کے بعد 1934ء میں اعزاز کے ساتھ بی اے (آنرز) کیا۔ جامعہ عثمانیہ میں عزیز احمد کو ڈاکٹر مولوی عبدالحق، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، پروفیسر عبدالقادر سروری، مولوی وحید الدین سلیم اور مولانا مناظر احسن گیلانی جیسے اساتذہ میسر آئے۔ طالب العلمی کے زمانے میں دیگر اساتذہ کی نسبت سب سے زیادہ ربط و تعلق ڈاکٹر مولوی عبدالحق اور پروفیسر عبدالقادر سروری سے رہا۔ عبدالقادر سروری کے ماہنامہ مجلّہ' مکتبہ'

کیلئے بطور معاون کام کرتے رہے۔ بی اے (آنرز) کے بعد مولوی عبدالحق کی کوششوں سے عزیز احمد کو اعلیٰ تعلیم کیلئے حکومت نظام سے وظیفہ ملا۔ سو 1935ء میں انگلستان چلے گئے۔ لندن یونیورسٹی میں قیام کے دوران ڈاکٹر مولوی عبدالحق کے توسط سے ای ایم فورسٹر سے ملاقاتیں رہیں۔ 1938ء میں لندن یونیورسٹی سے بی اے (آنرز) کی ڈگری لی اور کچھ عرصہ یورپ کی سیر و سیاحت میں گزارا انہی ایام میں فرانس کی سوربون یونیورسٹی سے کچھ عرصہ منسلک رہے اور فرانسیسی زبان سیکھی۔ 1938ء میں وطن واپسی پر جامعہ عثمانیہ سے منسلک ہو گئے۔

عزیز احمد کی شادی 1940ء میں ہوئی۔ 1941ء تا 1945ء آصف سابع کی بہو شہزادی درشہوار کے پرائیویٹ سکریڑی مقرر کئے گئے۔ شہزادی صاحبہ کے ہمراہ اکثر موسم گرما میں کشمیر جانے کا اتفاق ہوا۔ 1946ء میں ایک بار پھر جامعہ عثمانیہ سے منسلک ہو گئے اور 1949ء تک درس و تدریس میں مشغول رہے۔ 1949ء میں استعفا دے کر پاکستان ہجرت کر گئے۔ 1957ء تک محکمہ اطلاعات پاکستان و وزارت امور کشمیر پاکستان سے متعلق رہنے کے بعد برطانیہ چلے گئے۔ 1957ء تا 1962ء اسکول آف اورینٹل اینڈ فریقن اسٹڈیز (برطانیہ) اور 1962ء تا وفات شعبہ اسلامیات ٹورنٹو یونیورسٹی (کینڈا) میں درس و تدریس میں مشغول رہے۔ آخری عمر میں آنتوں کے سرطان کا شکار ہوئے۔ کینڈا میں ان کے تین آپریشن کئے گئے۔ آخری آپریشن سے ان کی بڑی آنت نکال کر ایک پلاسٹک کی تھیلی لگا دی گئی تھی۔

عزیز احمد کو عربی زبان کی اچھی شد بد تھی۔ اردو، انگریزی، فرانسیسی اور فارسی زبانوں پر کامل عبور حاصل تھا جبکہ ترکی، اطالوی، اور جرمن زبانوں میں گفتگو کر لیتے تھے۔ آخری عمر میں نارویجن زبان سیکھ رہے تھے۔

ٹورنٹو (کینڈا) میں ان کا قیام سینٹ جان بلڈنگ کے تین بیڈروم اپارٹمنٹ میں رہا۔ وفات 16 ڈسمبر 1978ء کے ٹھیک چھ ماہ بعد ان کی مدت ملازمت ختم ہو رہی تھی۔ ٹورنٹو (کینڈا) میں دفن ہوئے۔ اوائل 1975ء میں آخری بار قائد اعظم میموریل لیکچرز کے سلسلے میں اسلام آباد (پاکستان آئے)

ان کی آخری پبلک میٹنگ 18 نومبر کی شام فیض احمد فیض کے اعزاز میں ہونے والے مشاعرہ منعقدہ ٹورنٹو) کینڈا میں شرکت تھی۔

ابتدائی مطبوعہ تحریریں

اعجاز حنیف کے مطابق عزیز احمد نے تصنیف و تالیف کا آغاز ترجمے سے کیا۔ ان کی پہلی دو مطبوعہ تحریریں

(۱) بچپن (رڈیارڈ کپلنگ کے افسانے کا ترجمے) مطبوعہ لاہور، نیرنگ خیال، شمارہ ستمبر 1928ء

(۲) شریر لڑکا (رابندر ناتھ ٹیگور کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ، لاہور، نیرنگ خیال، شمارہ ڈسمبر 1928ء ان دو ترجموں کے بعد عزیز احمد نے اپنا اولین افسانہ "کشاکش جذبات" کے عنوان سے لکھا، جو پروفیسر عبدالقادر سروری کی ادارت میں شائع ہونے والے مجلّہ مکتبہ، حیدر آباد دکن، مکتبہ ابراہیمیہ شمارہ نومبر 1929ء میں شائع ہوا۔

قلمی آثار (مطبوعہ کتب)

تنقید:

(۱) ترقی پسند ادب (تنقیدی تاریخ) حیدر آباد دکن، ادارہ اشاعت اردو، طبع اول: 1945ء

(۲) اقبال نئی تشکیل (تنقید) کراچی کتب خانہ تاج آفس، طبع اول 1950ء

(۳) شعرائے عصر کے کلام کا انتخاب جدید (بہ اشتراک آل احمد سرور) دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند) طبع اول: 1943ء

1973ء تک انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی نے پانچ ایڈیشن شائع کئے۔ یہ 1941ء تا 1942ء کے شعرا کا انتخاب ہے۔ عزیز احمد نے تمہید کے طور پر 11 صفحات شامل کتاب کئے ہیں۔

(۴) اقبال اور پاکستانی ادب (تنقیدی مضامین، مرتبہ طاہر تونسوی) لاہور، مکتبہ عالیہ، طبع اول 1977ء

ناول، ناولٹ

(۱) ہوس، (ناول) لاہور مکتبہ اردو، سویرا پریس، طبع اول، س۔ن۔ لاہور، مکتبہ جدید۔ طبع سوم 1951ء:

(۲) مرمر اور خون (ناول) لاہور، مکتبہ اردو، سویرا پریس، طبع اول: 1944ء

(دیباچہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق) لاہور، مکتبہ جدید: طبع دوم: 1951ء

(۳) گریز (ناول) لاہور، مکتبہ اردو، سویرا پریس، طبع اول :1942ء لاہور، مکتبہ جدید، طبع سوم 1955ء

(۴) آگ، (ناول) لاہور، مکتبہ اردو، سویرا پریس، طبع اول :1945ء لاہور، مکتبہ جدید، طبع دوم،

1956ء

(۵) ایسی بلندی ایسی پستی (ناول) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول: 1948ء

(۶) شبنم (ناول) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول: 1951ء

(۷) مثلث (ناولٹ) لاہور' مکتبہ میری لائبریری: طبع اول: 1985ء

(عزیز احمد' حیات و خدمات' از ابوسعادت جلیلی' پیش لفظ از عتیق احمد' ناولٹ کی روایت' مثلث' از شمیم احمد شامل کتاب ہیں)

(۸) تری دلبری کا بھرم (ناول) لاہور' مکتبہ میری لائبریری' طبع اول 1985ء (تعارفیہ' از رفعت نوام' مقدمہ از پروفیسر عبدالسلام شامل کتاب ہیں۔ص 93)

(۹) دو تاریخی (تیموری) ناولٹ' لاہور' مکتبہ میری لائبریری' طبع اول: 1985ء

(کتاب میں ''خدنگ جستہ' اور جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' کے علاوہ تعارف از فاروقی عثمانی' اور افتتاحیہ از ڈاکٹر نزہت سمیع الزماں شامل ہیں۔کل صفحات 152ء)

افسانہ:

(۱) رقص ناتمام' (افسانے) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول' 1947ء

(۲) بیکاردن بیکارراتیں (افسانے) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول' ڈسمبر 1950ء

(۳) آب حیات (تاریخی افسانے) لاہور' مکتبہ میری لائبریری: طبع اول: 1986ء

(شعلہ زار الفت' میرا دشمن میرا بھائی' مدن سینا اور صدیاں' زریں تاج' نن لل

رومتہ الکبریٰ کی ایک شام اور آب حیات کل سات افسانوں کا مجموعہ' افتتاحیہ از ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اور تعارفی تجزیات از ممتاز شیریں' مسعود جاوید' شہزاد منظر' عتیق احمد اور ابوخالد صدیقی شامل کتاب ہیں)

(۴) میٹھی چھری' (افسانے) لاہور' مکتبہ اردو' طبع اول: 1947ء سے قبل نایاب

(۵) کایاپلٹ (افسانے) لاہور' مکتبہ اردو' طبع اول: 1947ء سے قبل (نایاب)

تراجم

(۱) معمار اعظم (ڈراما از ہنرک ابسن) دہلی' انجمن ترقی اردو' طبع اول: 1945ء

(نارویجن زبان سے THE MASTER BUILDER کا انگریزی کی معرفت ترجمہ

پہلے انجمن کے سہ ماہی مجلّہ ''اردو'' دہلی میں 1938ء میں شائع ہوا۔ نارویجن زبان' انہوں نے بعد میں سیکھی)

(۲) فن شاعری' (POETICS' ازارسطو) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند) طبع اول' 1941ء (بوطیقا' کا ترجمہ معہ مقدمہ وحواشی' آخر میں بطور ضمیمہ مترجم کی طرف سے اشارات وتلمیحات کی وضاحت کردی ہے۔ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی نے 1977ء میں 126 صفحات کی ضخامت میں شائع کیا)

(۳) رومیو جولیٹ' (ڈراما از ولیم شکیسپیر) دہلی' انجمن ترقی رادو (ہند) طبع اول: 1941ء (ROMEO AND JULIET) کا ترجمہ معہ مقدمہ وحواشی' اس ترجمے کو انجمن نے کراچی سے 1961ء میں دوبارہ شائع کیا)

(۴) مقالات گارساں دتاسی' دوجلدیں (از گارساں وتاسی) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند) فرانسیسی زبان سے LALANGUE ETLA LITTERATURE HINDUSTANIES EN1877 کا ترجمہ بہ اشتراک: ڈاکٹر یوسف حسین خاں و ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری' پہلی جلد یوسف حسین خاں' دوسری جلد اختر حسین رائے پوری وعزیز احمد' نظر ثانی' ڈاکٹر محمد حمید اللہ' کتابی صورت میں شائع ہونے سے قبل یہ ترجمہ انجمن کے مجلّہ' اردو' جلد 19 شمارہ 4 جولائی 1939ء تا اپریل 1940ء میں شائع ہوا۔ دوسری بار انجمن نے کراچی پاکستان سے 1977ء میں شائع کیا۔

(۵) طربیہ خداوندی' دوجلدیں (INFERNO' از دانتے) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند) طبع اول: 1943ء (جرمن زبان سے ترجمہ معہ مقدمہ وحواشی DIVINE-COMMEDIA کا ترجمہ دوسری بار انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی نے 1960ء میں شائع کیا)

(۶) تیمور (از ہیرلڈلیم) لاہور' شیخ غلام علی اینڈ سنز بہ اشتراک موسسہ فرینکلن' طبع دوم: س۔ن (تمرلین کا ترجمہ امیر تیمور سے متعلق سوانحی فکشن)

(۷) چنگیز خاں (از ہیرلڈلیم) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول: 1952ء (چنگیز خاں سے متعلق سوانحی فکشن)

(۸) تاتاریوں کی یلغار (از ہیرلڈلیم) لاہور' شیخ غلام علی اینڈ سنز' طبع دوم: 1960(THE MARCH OF THE BARBARIANS کا ترجمہ' دیباچہ' مولانا غلام رسول مہر' بقول مولانا

غلام رسول مہر یہ کتاب ''مستقل تصنیف کا درجہ رکھتی ہے'' ص۔400)

(۹) دنیا کے شاہکار افسانے (مرتبہ: عبدالقادر سروری بہ اشتراک عزیز احمد) حیدر آباد دکن مکتبہ ابراہیمیہ' (فرانسیسی افسانے) طبع اول' 1341ھ مطابق 1922 یا 1923ء

(یہ کتاب کئی جلدوں میں شائع ہوئی۔ جرمن افسانے' فرانسیسی افسانے' روسی افسانے اور ولندیزی افسانے' نام کی جلدوں میں عزیز احمد کے تراجم بھی شامل ہیں۔ مثال کے طور پر فرانسیسی افسانے' نامی جلد میں ناطول فرانس' گاشتہ' موپاساں' ایمائل زولا' الکش فشہر' وکٹر ہیوگو اور بالزاک کے افسانں کو صوفی غلام مصطفیٰ تبسم' ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر' غلام عباس' معراج الدین شامی اور بدرالدین بدر نے اردو میں منتقل کیا۔

(۱۰) رسل کی ایک کتاب کا ترجمہ (تاحال دریافت طلب) دیکھیے' مکتوبات عبدالحق' مرتبہ' جلیل قدوائی۔ص 554۔

تاریخ' پاکستانیات' اسلامیات' سماجیات

(۱) نسل اور سلطنت (تاریخ) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند) طبع اول: 1941ء یہ تاریخ سے متعلق عزیز احمد کی طبع زاد تصنیف ہے۔ کل صفحات 189۔ آریاؤں کی نسلی برتری کے جرمن ادعا کی تاریخی بنیاد پر تحقیق' علوم الابدان اور سماجیات کے حوالے سے

(۲) STUDIES IN ISLAMIC CULTURE IN THE INDIAN ENVIRONMENT

OXFORD VARSITY PRESS (تاریخ۔ سماجیات) لندن: طبع' اول 1964ء تا 1970ء

(۳) ISLAMIC MODERNISM IN INDIA AND PAKISTAN

لندن OXFORD VARSITY PRESS' 1967ء تا 1970ء

(اس کتاب کا ترجمہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی' نے بھی شائع کیا ہے۔)

(۴) AN ITELLECTUAL HISTORY OF ISLAM IN INDIA

جرمنی EDiNBUROUGH VARSITY PRESS' طبع اول' 1969ء

(۵) READINGS IN MUSLIM SELF -STATEMENT IN INDIA AND PAKISTAN

(1957-1969)(بہ اشتراک:WIESBADEN)طبع اول:1970ء

'RELIGION AND SOCIETY IN PAKISTAN(۶)

مشمولہ'CONTRIBUTION'

TO ASIAN STUDIES)' جلد دوم' مرتبہ'LIEDEN E.J.BRILL' طبع اول'

1971ء

A.HISTORY OF ISLAMIC SICILY(۷)' جرمنی

STORIA ،1975ء' طبع اول EDINBUROUGH. VARSITY PRESS

SELLA SICILIA ISLAMICA

(۸)INTELLECTUAL HISTORY OF MUSLIM'S طبع اول 1975ء

(۹)QUAID-E-AZAM MEMORIAL LECTURES(سائیکلوسٹائل شدہ)

شاعری:۔

(۱)ماہ لقا اور دوسری نظمیں' حیدر آباد دکن' اعظم سٹیم پریس' طبع اول:1943ء اس مجموعے میں' عمر خیام' مثنوی مصنفہ 1932ء ماہ لقا مصنفہ 1938ء اور فردوس برروئے زمین' مصنفہ 1942ء شامل ہیں۔

ترتیب وتہذیب:

(۱)تحقیقی وادبی مجلّہ' مکتبہ' انجمن امداد باہمی مکتبہ ابراہیمیہ' حیدر آباد دکن (پروفیسر عبدالقادر سروری کے شریک مدیر رہے)

(۲)چار لقمے' مرتبہ: عزیز احمد' حیدر آباد دکن' مکتبہ ابراہیمیہ' طبع اول:1366ھ مطابق 1947ء

متفرق مضامین (غیر مدون)

(۱)مرزا فرحت اللہ بیگ کا مزاحیہ اسلوب' نقوش لاہور نمبر 1

(۲)ہماری زبان (مسئلہ): نمبر 2

(۳)فسانہ عجائب اور پدماوت: نقوش' لاہور نمبر 5

(۴)'کشکول' نمبر 12,11

(۵)شاد عظیم آبادی' نمبر 22,21

(۶) منٹو (شخصیت) نمبر 32,31

(۷) جدید اردو تنقید' سویرا' لاہور' نمبر 4

(۸) اقبال اور فن برائے زندگی' نمبر 6,5

(۹) افسانہ' افسانہ' نمبر 12

(اب یہ مضمون آب حیات' میں شامل ہے)

(۱۰) ادبی تنقید' نیا دور' بنگلور' نمبر 13

(۱۱) کلاسیکی تصورات پر اقبال کی تنقید' نیا دور' کراچی' نمبر 19,18

(۱۲) اقبال کا نظریہ فن' رسالہ اردو' 1949ء

(۱۳) سب رس کے ماخذ و مماثلات' 1950ء

(۱۴) طلسم ہوشربا' اردو ادب' لاہور' نمبر 2

(۱۵) اقبال کا رد کردہ کلام' ماہ نو' کراچی' اپریل 1952

(۱۶) ناول' مئی 1955ء

(۱۷) URDU LITRATURE IN CULTRUAL HERITAGE OF PAKISTAN-
EDS.S.M.IKRAM AND PERCIVAL KAR.OXFORD.VARSITY PRESS.1955

(اس کتاب کا ترجمہ' اردو ادب ثقافت پاکستان کے نام سے جلیل قدوائی نے کیا تھا جس کا دوسرا ایڈیشن 1967ء میں شائع ہوا۔

ENCYCBPEDIA OF ISLAM جلد دوم LEIDEN طبع اول 63-1962ء میں مندرجہ ذیل تین مضامین شامل ہیں۔

(۱۸) DIN-E-ILAHI FASC/27.PP.296-7

(۱۹) Dajm. iyya.(India& Pakistan)Fasc.29p.437

(۲۰) Djamati, Fasc.29.pp.42-422

(۲۱) Islam-d-Espagne et inde Musulmane moderne "

in(E,tudes d,Orientalism de,diees la Memoire de Levi-Povencal) Paris:G.P.Moisonneuve et Lorose.1962

(۲۲) Origin of Country Love and the Problem of Communica-tion.(Islamic Culture.Vol.XXIII,1949.pp.48-61)

(۲۳) Sources of Iqbal's Perfect Man,(Iqbal.Vol.VII.No.1 1958)

(۲۴) La Litterature De Langue Ourdou (Orient, Vol .VII 1958)

(۲۵) Le Mouvement Des Mujahidin Dans I.Inde Au Xixe Siecle(Orient,Vol.XV.1960.pp.105-16)

(۲۶) Influence De La Litterature Francaise Sur La Litterature Ourdou(Orient .Vol.XI,1959.pp.125-36)

(۲۷) Iqbal Et La Theorie Du Pakistan (Orient.Vol.XVII,1961)

(۲۸) Les Musulmans Et Le Nationalism Indien(Orient: Vol.XXX.1962.PP.75-96)

(۲۹) Remarques Sur Les Origines Du Pakistan(Orient.Voi XXVI.1963,PP,21-30)

(۳۰) Sayyid Ahmed Khan Jamal Al-din Al-Afghani and Muslim India(Studia Islamica Vol.XIH.1960-pp.55-78)

(۳۱) Trends in the Political Thought of Medieval India(Studia Islamica Vol.XVII.1963)

(۳۲) El Islam Espanol Y La India Musulmana

Moderna(Ford International ,Vol ,1.No.4,1960)

Religious & Political Ideas of Shaikh Ahmed (۳۳)
Sirhindi, (Rivista Degli Stui Oriental.Vol.XXXVI.1961)

Akbar,Heretique Ou Apostat?(Journal Asiatique (۳۴)
.No.1 .No.CCXLIS.1961)

Monool Pressure in an Alien Land (Central Asiatic (۳۵)
Journal Vol. VI.no.3.1961)

Moghul Indien and Dar-Al-Islam.(Saecuhm.No.3. (۳۶)
1961)

Political and Religious Ideas of Shah Wali-Ullah of (۳۷)
Delhi(The Muslim World. No.4,1962)

The Sufi and the Sultan in Pre-Mughal Muslim (۳۸)
India(Der Islam.Nos.1-2-1962)

Dar al-Islam and the Muslim Kingdoms of Deccan (۳۹)
and Gujarat (Journal of World History.No.3.1963)

The Conflictin Heritage of Sayyid Ahmad Khan and (۴۰)
Jamal Al-Din Afghani in the Muslim Political Thought of the Indian Sub-Continet,in Trudi XXV.Mejdunarodnovo Kongressa Vostokovedov. Moscova 1960.Moscow: Izda-telstvo Vostochnoi Literaturi.Vol.IV.1963-64)

Sufism and Hindu Mystik.Saeculum (۴۱)
.Vol.XV.No.1,1964

کیمبرج ہسٹری آف اسلام(CAMBRIDGE HISTORY OF ISLAM) کیلئے
عزیز احمد نے مندرجہ ذیل دو ابواب قلمبند کئے:

India-Pakistan, being Chapter 6 in Part VIII.Vol.II (۴۲)
Section on Urdu Literature in Chapter.I.Literature in Part X.

The Islamic Contribution to Civilisation: Vol.II(۴۳)

Mawdudi and Orthodox Fundamentalism in (۴۴)
Pakistan(Middle East Journal Vol.
21,No.3.1963.pp.369-380)

Universalqeschichte, No 1/2,1967,pp,1-12(۴۵)

1962,LEIDEN (ENCYCLOPAEDIA OF انسائیکلوپیڈیا آف اسلام
(ISLAMمیں مندرجہ ذیل 8 مضامین شامل ہیں۔

Leiden(Encyclopaedia of Islam)

Ghiyat-al-Din Tughluk I(۴۶)

Ghiyat-al-Din Tughluk Shah II(II.P.1076-77)(۴۷)

Hali(III.P.93-94)(۴۸)

Hamasa.(Urdu Literature) III.P.119(۴۹)

Hasan Dihlawi(III.P.249)(۵۰)

Hidia-IV Urdu(III.P.358-9)(۵۱)

Hikayua-IV Urdu(III.P.438-40)(۵۲)

Hind-Islamic Culture(III.P.438-40)(۵۳)

Epic and Counter-Epic in Medieval india(Journal (۵۴)
of the American Oriental Society
Vol.83.No.4.1963.pp.470-76)

Cultural and Intellectual Trends in Pakistan(The (۵۵)
Middle East Journal Vol.19.No.1.1965,pp.35-44)

Approachers to History in the Late Nineteenth and (۵۶)

Early Twentieth Century Muslim India (Journal of World History Vol.IX.No.4.1966.pp.987/1008)

(۵۷) Problems of Islamic Modernism with Special Reference to Indo-Pakistan Sub-Continent(Archives De Sociologie Des Religions .Vol.23.1967.pp.107-116)

(۵۸) An Eighteenth-Century Theory of the Czliphate(Studia Islamica Fasc.XXVIII.1968.PP.135-44)

(۵۹) Afghani's Indian Contacts, (Journal of the American Ori-ental Society.Vol.89.No.3, July -Sep-1969.pp.476-504)

(۶۰) Muslim Attitude and Contrbution to Music In India(Zeitschrift Der Deutschen Morgen Landischen Gesellschaft Band 119.Heft.1.1969.pp.86-92)

(۶۱) L.Islam Et La Democratic Dans Le Sous-Continent Indo-Pakistanis.Orient.51-52/3-4(1969)PP.9-26

(۶۲) The Role of Ulema in Indo-muslim History,(Sturdia Is-lamica .Fasc.XXXI.Voluminis Memoriae J.Schcht Dedi-cati: Paris Prior.Paris:G.P.Maisonneuve-Larose.1970 pp.1-13)

(۶۳) Pakistan Faces Democracy (The Round Table. No.242 April 1970.pp.227-238)

(۶۴) Islam and Democracy in the Indo -Pakistan Subcontinent. in Religion and Change in Contemporary Asia.by Robert F.Spencer Ed.pp.123-142. Minneapolis:

University of Minnesota Press.1971

(۶۵) The Formation of Sabk-i-Hindi .in Iran and Islam .in Memory of the Late Viadimir Minorsky , Ed.C.E. Bosworth.pp.1-9.Edinburgh University

(۶۶) Indien in Fischer Weltqeschichte.Band 15:Der Islam II Herausgegeben von G.E.von Grunebaum.Frankfurt Am Main : Fischer Taschenbuch Verlac GMBH.1971.PP.226-287

(۶۷) ترقی پسند ادب کیا ہے؟ (مضمون) مطبوعہ 'رسالہ اردو' اورنگ آباد دکن اپریل 1935ء

تبصرے:

(۱) لیلیٰ کے خطوط (از:۔ قاضی عبدالغفار) مطبوعہ 'رسالہ اردو' اورنگ آباد دکن اپریل 1935ء

(۲) موت سے پہلے' (از احمد علی) مطبوعہ 'نیا دور' بنگلور شمارہ 12

(۳) اور بانسری بجتی رہی' (از دیوندر ستیارتھی) ایضاً

(۴) آئینہ ہندی' (مرتبہ ایس ایس عطاالرحمٰن) بلٹن آف دی اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن سٹڈیز: جلد اول' لندن' 1961ء

(۵) مجموعہ اشعار شمس بلخی (مرتبہ سید حسن) ایضاً

(۶) پنجابی قصے فارسی زبان میں (از: ڈاکٹر محمد باقر) ایضاً

(۷) مسلمانوں کے سیاسی افکار (از: رشید احمد جعفری) ایضاً) 1962ء

(۸) اسلام اور۔ (از' رشید احمد جعفری) ایضاً

(۹) غیر المجلس (از' خالق احمد نیازی) ایضاً (جلد دوم)

(۱۰) تعلیمات غزالی' (از:۔ محمد حنیف ندوی) ایضاً 1964ء

(۱۱) الضحری (از: جعفر شاہ پھلواروی) ایضاً

(۱۲) تاریخ تصوف قبل از اسلام: (از:۔ بشر احمد ڈار) ایضاً

(۱۳) RELIGION AND POLITICS IN PAKISTAN' ایضاً

(جلد دوم) 1962ء

BY :LEONARDO BINDER(۱۴)

AKBAR: THE RELIGIOUS ASPECT(۱۵) ایضاً (جلد چہارم) 1962ء

BY. R. KRISHNA MORTI

HISTORY OF AFGHANS IN INDIA(۱۶)۔ ایضاً (جلد دوم) 1963ء

BY.M.A.RAHIM

ARAB ROLE IN AFPICA(۱۷)' ایضاً (جلد دوم)

BY.J.BAULIN

MODERN DLAIA BY.G.E.VON GUNEBAUM(۱۸)' ایضاً (جلد دوم)

POLITICAL CHANGE(۱۹)' ایضاً (جلد سوم)

BY.D.E.ASHFORD

متفرق افسانے (غیر مدون)

(۱) نفرت کیوں تھی؟ مطبوعہ: نقوش' لاہور' شمارہ 1

(۲) جلد منڈل' مطبوعہ: ایضاً' شمارہ 2

(۳) بازیابی' مطبوعہ' ایضاً' شمارہ 16.15

(۴) قاتل کبیر' مطبوعہ' ایضاً' شمارہ 26,25

(۵) کٹھ پتلیاں' مطبوعہ' اردو ادب لاہور' شمارہ 2

(۶) کشاکش جذبات' مطبوعہ' مجلّہ مکتبہ حیدر آباد دکن' نومبر 1929ء

متفرق تراجم (غیر مدون)

(۱) بچپن' (رڈیارڈ کپلنگ کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ' نیرنگ خیال' لاہور' ستمبر 1928ء

(۲) شریر لڑکا (ٹیگور کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ' ایضاً' دسمبر 1928ء

(۳) خراب آباد' (WASTE LAND:BY.T.S.ELIOT) مطبوعہ' رسالہ' اردو' 1936

(۴) پجارن' (ٹیگور کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ' ماہنامہ' انتخاب نو' کراچی شمارہ 8' نومبر 1928ء

(۵) عزیز احمد کی تقریباً 15 منظومات بمع انگریزی متون۔ مشمولہ ساز مغرب مرتبہ حسن الدین احمد (بھارت) (حیدر آباد)

متفرق فیچر ڈرامے (غیر مدون)

(۱) مزاحیہ فیچر، جامعہ عثمانیہ میں اسٹیج کیا گیا۔ 1931ء

(۲) کالج کے دن (ڈراما) ایضاً ڈسمبر 1931ء مطبوعہ مجلہ عثمانیہ 1932ء

(یہ ڈراما محی الدین قادری زور اور ڈاکٹر سیادت علی خاں (پروفیسر شعبہ قانون) کی نگرانی میں اسٹیج ہوا۔ ہدایات سید محمد اکبر وفا قانی اس ڈرامے میں مخدوم محی الدین جمیل احمد، شکور بیگ، رفعت، اشرف اور ظفر الحسن نے مختلف کردار ادا کیے)

(۳) آنسو (دیکھیے عزیز احمد اور ان کی ناول نگاری از حشمت اللہ نیر)

(۴) مستقبل، بزم تمثیل حیدر آباد دکن نے اسٹیج کیا۔ 1934ء

(بزم تمثیل کا پرانا نام حیدر آباد ڈرامیٹک اسوسی ایشن تھا۔ اس ادارے کے سرپرست نواب سرامین جنگ اور معتمد سید مصلح الدین تھے۔ ہدایات سید محمد اکبر وفا قانی کی تھیں۔)

غزلیں (غیر مدون)

غزلیں: ''بہ سلسلہ آغوش مرگ'' 1976ء تا 1978ء

متفرق خطبات (غیر مدون)

(۱) خطبات اسلام آباد (''قائد اعظم میموریل لیکچرز) بمع زبانی گفتگو اور سوال و جواب۔ موضوعاتی نشستیں متعلقہ پاکستانیات، مسلم برصغیر، عالم اسلام، مسائل تواریخ نگاری اور سسلی سے متعلق خطبات اوائل 1975ء (سسلی سے متعلق خطبات بطور ابواب کتاب، متعاقب ایڈیشن میں شامل ہیں جبکہ بقیہ لیکچرز کا مجموعہ تا حال ترتیب طلب ہے۔

(۲) امریکہ و یورپ کی جامعات اور دیگر ادارہ جات میں پیش کردہ خطبات ترتیب طلب ہیں

ادبی تواریخ نگاری (غیر مدون)

(۱) سب رس کے ماخذ اور مماثلات' 1950ء

(۲) طلسم ہوش ربا

(۳) فسانہ عجائب

(۴) پدماوت

مترجمہ تصانیف

(۱) ایسی بلندی ایسی پستی (ناول۔از' عزیز احمد) بعنوان THE SHORE AND THE WAVE (انگریزی) ترجمہ' رالف رسل و عزیز احمد' مطبوعہ۔لندن 1981ء سے قبل

(۲) تاریخ سسلی (تاریخ از' عزیز احمد) اطالوی زبان میں ترجمہ

(۳) URDU LITERATURE IN CULTURAL HERITAGE OF PAKISTAN' اعزاز احمد کا اردو ترجمہ بعنوان ''اردو ادب' ثقافت پاکستان''۔از:۔جلیل قدوائی۔طبع دوم: 1967ء

عزیز احمد سے متعلق تحقیقی کام: برائے ایم۔اے' ایم۔فل' پی ایچ۔ڈی' ڈی لٹ برائے ایم اے (اردو)

(۱) عزیز احمد اور ان کی ناول نگاری' از حشمت اللہ نیر (نگران: ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں)
مقالہ برائے ایم اے (اردو) حیدر آباد (سندھ) یونیورسٹی 1965ء
پہلا باب: سوانح حیات اور ادبی کارنامے' دوسرا باب' عزیز احمد کا ذہنی ارتقاء
تیسرا باب: ناولیں' ہوس' مرمر اور خون' گریز' آگ' ایسی بلندی ایسی پستی اور شبنم کا تجزیہ۔
چوتھا باب: اردو ناول نگاری میں عزیز احمد کا مقام (عزیز احمد کا درجہ ناول نگار حیثیت سے عزیز احمد کا اثر اردو ناول نگاروں پر۔

(۲) عزیز احمد' آثار و انتقاد' از ریاض احمد چودھری' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور' 1965ء

(۳) عزیز احمد: آثار و انتقاد' از روشن خیال' مقالہ برائے ایم اے (اردو) کراچی یونیورسٹی (سندھ) 1979ء

(۴) عزیز احمد کی ناول نگاری' از ثقلین احمد' مقالہ برائے ایم اے (اردو) بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی'

ملتان (پنجاب) 1983ء

برائے ایم۔فل (اردو)

(۱) ایسی بلندی ایسی پستی' از حیات محمد خاں مقالہ برائے ایم۔فل (اردو) علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (بھارت) غالباً 1986ء

حیات محمد خاں ایم۔فل کے بعد عزیز احمد کی ناول نگاری پر پی۔ایچ ڈی کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔

برائے پی ایچ۔ڈی (اردو)

(۱) عزیز احمد: زندگی اور کارنامے' از اعجاز حنیف (نگراں: ڈاکٹر وحید قریشی) مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی (اردو) پنجاب یونیورسٹی لاہور' 1985ء میں مقالہ مکمل کرلیا۔ڈگری کا انتظار ہے۔

(۲) عزیز احمد: احوال وآثار' از روشن خیال مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) کراچی یونیورسٹی کراچی (سندھ) مقالہ مکمل کرلیا' ڈگری کا انتظار۔

برائے ڈی۔لٹ (اردو)

(۱) عزیز احمد کی ناول نگاری ' ازشمیم افزاقمر مقالہ برائے ڈی ۔لٹ(اردو) بھاگل پور یونیورسٹی (بھارت) ڈگری دے دی گئی۔

ابواب: مقالہ جات برائے ایم اے (اردو ڈی۔فل و پی ایچ ڈی)

(۱) طویل مختصر افسانہ نگاری' از طاہرہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور (غیر مطبوعہ)

(۲) جدید اردو افسانہ اور نفسیات ' از نسرین کوثر' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور (غیر مطبوعہ)

(۳) جدید اردو افسانے میں داستانوی عناصر' از یاسمین قریشی' مقالہ برائے ایم۔اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور (پنجاب) پاکستان

(۴) اردو ناول بیسویں صدی میں' از عبدالسلام' مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) کراچی یونیورسٹی (سندھ مطبوعہ)

(۵) پاکستان میں اردو ناول' از عبدالحق خاں' مقالہ برائے ڈی۔ فل (اردو)
سندھ یونیورسٹی' حیدرآباد (سندھ) (حسرت کاسگنجوی)

(۶) اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' از: خلیل الرحمٰن اعظمی' مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو)
مطبوعہ ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ دہلی

(۷) اردو ناول آزادی کے بعد (1947ء تا 1967ء) از: اسلم آزاد
مقابلہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) بھارت

(۸) اردو افسانے کا ارتقاء' از' آغا مسعود رضا خاکی' مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو)
پنجاب یونیورسٹی' لاہور (پنجاب) پاکستان

(۹) اردو کے افسانوی ادب کا سیاسی پہلو' از ابو خالد صدیقی' مقالہ برائے پی ایچ ڈی' کراچی یونیورسٹی'
کراچی (سندھ) (غیر مطبوعہ)

(۱۰) اردو کا نفسیاتی افسانہ' از غلام حسین اظہر' مقالہ برائے پی ایچ ڈی' حیدرآباد سندھ یونیورسٹی'
حیدرآباد (غیر مطبوعہ)

(۱۱) اردو افسانے کا سماجی تناظر' از شکیل احمد' مقالہ برائے پی ایچ ڈی۔ گورکھ پور یونیورسٹی' بھارت (
غیر مطبوعہ)

(۱۲) اردو افسانہ کا سماجی پس منظر' ام انوار احمد' مقالہ برائے پی ایچ ڈی' بہاؤ الدین زکریا یونیورسٹی'
ملتان (غیر مطبوعہ)

(۱۳) بیسویں صدی میں اردو ناول' از:۔ ڈاکٹر یوسف سرمست' مقالہ برائے پی ایچ ڈی
مطبوعہ: نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد' آندھرا پردیش (بھارت) طبع اول' ڈسمبر 1973ء

عزیز احمد پر مستقل تنقیدی کتب

(۱) عزیز احمد بحیثیت ناول نگار' از: ڈاکٹر اسلم آزاد' پٹنہ (بھارت) آزاد بک ڈپو
طبع اول: ڈسمبر 1980ء

ISLAMIC SOCIETY AND CULTURE (ESSAYS IN (۲)
HONOUR OF PROFESSOR AZIZ AHMRD

مرتبہ: ملٹن اسرائیل والدین کے واگلے مطبوعہ منوہر پبلی کیشنز، نمبر 2 انصاری روڈ دریا گنج نئی دہلی (بھارت) طبع اول 1983ء

(اس مجموعے میں پروفیسر امتیاز احمد (دہلی) ایم اختر علی (آگرہ) اے ایل باشام (کینبرا) سائمن ڈگبی (لدن) رچرڈ۔ ایم ایٹن (امریکہ) پیٹر ہارڈی (لندن) ریاض الاسلام (کراچی)

ملٹن اسرائیل (ٹورنٹو) بروس لارنس (امریکہ) باربراڈی میکلف (امریکہ) گیل مائینولٹ (امریکہ) چودھری محمد نعیم (امریکہ) جے ٹی اوکونل (ٹورنٹو) ایس اے اے رضوی (کینبرا)

رالف رسل (لندن) خالد بی سعید (کنگسٹن کینڈا) اینا میری شمل (کیمبرج امریکہ)

مایا سٹرلر (ٹورنٹو) این کے ویگل (ٹورنٹو) سٹینلے اے، والپرٹ (لاس انجلز امریکہ) کے یادگاری مضامین شامل ہیں۔

دو صفحہ کا مقدمہ اور 15 صفحات کے تعارفیہ میں عزیز احمد سے متعلق عمدہ مواد ملتا ہے۔ کتاب کے آخر میں عزیز احمد کے غیر ملکی زبانوں میں شائع ہونے والے مقالات و کتب کی فہرست دے دی گئی ہے۔

عزیز احمد پر مطبوعہ مضامین

(۱) تبصرہ، فن شاعری، (ترجمہ از :۔عزیز احمد) مبصر، نیاز فتح پوری، مطبوعہ، نگار، لکھنو، اپریل، مئی 1942ء

(۲) تبصرہ ایسی بلندی ایسی پستی، (از :عزیز احمد) مبصر، محمد حسن عسکری، مطبوعہ، اردو ادب، لاہور شمارہ 2

(۳) تبصرہ، بیکار دن بیکار راتیں، (از :عزیز احمد) مبصر، نیاز فتح پوری، مطبوعہ نگار، لکھنو، ڈسمبر 1951ء

(۴) تبصرہ، شبنم (ناول از :عزیز احمد) مبصرہ، احمد راہی، مبطوعہ، سویرا، لاہور شمارہ 1912

(۵) تبصرہ، تاتاریوں کی یلغار (ترجمہ از :عزیز احمد) مطبوعہ، نقوش، لاہور، شمارہ 1987

(٦) تبصرہ: ایسی بلندی ایسی پستی، (ناول از :عزیز احمد) مبصر: جلال الدین احمد، مطبوعہ، نقوش لاہور شمارہ 22.21۔

(۷) ''عزیز احمد کا ناول آگ'' از :۔ ابوسعادت جلیلی، مطبوعہ، معلومات، کراچی مارچ 1972ء

(۸) ''یعقوب اردو اور اردو ادب کا یوسف گم گشتہ'' از :۔ ابوسعادت جلیلی، قومی زبان، کراچی، ڈسمبر 1979ء

(۹) '' عزیز احمد بحیثیت شاعر'' (بحوالہ ابتدائی مجموعہ شعری) از :۔ ابوسعادت جلیلی، افکار، کراچی، ڈسمبر 1979ء

(۱۰) ''پروفیسر عزیز احمد کی تخلیقات تاریخ اسلامی ہند'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' فاران' کراچی ڈسمبر 1979ء

(۱۱) ''پروفیسر عزیز احمد' حیات وخدمات بیک نظر' از:۔ ابو سعادت جلیلی ''جنگ'' کراچی مارچ 1980ء' جسارت' کراچی' اکتوبر 1980ء

(۱۲) پروفیسر عزیز احمد اور مشرقی مزاج انگریزی شاعر ڈن'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور اگست 1980ء

(۱۳) ''بارے کچھ عزیز احمد اور قرۃ العین کے ذکر میں'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور' اکتوبر 1980ء

(۱۴) عزیز احمد کا اولین مستقل شعری کارنامہ عمر خیام'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' ماہ نو' لاہور' ڈسمبر 1980ء

(۱۵) ''عزیز احمد کا طویل منظومہ فردوس روئے زمیں'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور مئی 1981ء

(۱۶) ''ناول نگار عزیز احمد کا آخری براسنگ میل شبنم'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' ماہ نو' لاہور جولائی 1918ء

(۱۷) ''فکشن نگار عزیز احمد کی آپ بیتی'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور فروری 1982ء

(۱۸) ''عزیز احمد کے مجموعہ ماہ لقا' کا زیب عنوان منظومہ'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' محفل لاہور مئی 1982ء

(۱۹) ''نقد ادب کا اجتہادی کارنامہ' ترقی پسند ادب'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' ماہ نو' لاہور' ستمبر 1982ء

(۲۰) ''سب رس اور عزیز احمد'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' قومی زبان کراچی' مئی 1983ء

(۲۱) ''عزیز احمد کے تراجم بیک نظر'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' نگار' کراچی' جون 1983ء

(۲۲) ''عزیز احمد بحیثیت ناول نگار'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' قومی زبان' کراچی' ستمبر 1983ء

(۲۳) ''عزیز احمد کا تخلیقی ارتقاء' ادب سے تاریخ گری تک'' از:۔ ابو سعادت جلیلی' اظہار' کراچی جنوری 1984ء

(۲۴) ''عزیز احمد کا ایک اور ناول شبنم'' از:۔ اختر حامد خاں' مطبوعہ قومی زبان' کراچی' مئی 1984ء

(۲۵) ''اردو ادب کے عزیز احمد'' از:۔ ڈاکٹر انور سیدی مطبوعہ' روزنامہ جنگ' لاہور۔

(۲۶) ''رثا بر مرگ عزیز احمد'' از:۔ جابر علی سید' مطبوعہ' روزنامہ' امروز' ملتان' مارچ

(۲۷) ''عزیز احمد اور اردو ادب'' از: ڈاکٹر جمیل جالبی' مطبوعہ' روزنامہ جنگ' کراچی' مارچ 1979ء

(۲۸) ''اردو ناول کا ایک اہم موڑ'' گریز' از:۔ عثمان فاروق' مطبوعہ' ماہ نو' لاہور' نومبر 1977ء

(۲۹) ''اقبال اور پاکستانی ادب'' از:۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی' مطبوعہ' نقوش' لاہور' 1979ء

(۳۰) ''عزیز احمد کی یاد میں'' از:۔ فتح محمد ملک' مطبوعہ' روزنامہ جنگ' راولپنڈی' 1979ء

(۳۱) ''پاکستان کے ممتاز ناول نگار'' از: ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی' مطبوعہ' ماہنامہ' ساقی' کراچی' 1965ء

(۳۲) ''عزیز احمد'' از:۔ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی'مطبوعہ'سب رس' کراچی'ڈسمبر 1966ء

(۳۳) ''پروفیسر عزیز احمد'' از: محمد حفیظ الکبیر قریشی'مطبوعہ' کریسنٹ' کینڈا' یکم جنوری 1979ء

(۳۴) ''عزیز احمد مرحوم'' از: از میر حسن علی امام مطبوعہ'روزنامہ جسارت' کراچی'24اپریل 1979ء

(۳۵)AZIZ AHMAD SOUTH ASIA ISLAM AND URDU' از:۔ پروفیسر رالف رسل'مطبوعہ پاکستان ٹائمز'(میگزین سکیشن 19 اکتوبر 1989ء

(۳۶) ''غیر کی مدح کروں شہ کا ثناخواں ہوکر'' از انتظار حسین'مطبوعہ' ساقی' دہلی'مئی 1952ء

غیر مطبوعہ مضامین (زیر ترتیب) مرتب: ابوسعادت جلیلی

(۱) ''عزیز احمد: پروفیسر یونیورسٹی آف ٹورنٹو'' از:۔ محمد حفیظ الکبیر قریشی

(۲) ''عزیز احمد کی ناول نگاری'' از:۔ جابر علی سید

(۳) ''ابن فرید کی تنقید بوطیقا'' از:۔ جابر علی سید

(۴) ''عزیز احمد: چند پہلو'چند تاثرات'' از:۔ ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی

(۵) ''عزیز احمد کے ناولوں میں تخلیقی جذبہ'' از ایضاً

(۶) ''عزیز احمد' قرابت اور ارادات'' از: اسماعیل مینائی

(۷) ''عزیز احمد' ادبی اور شخصی تناظر'' از حفیظ الکبیر قریشی (کینڈا)

(۸) ''عزیز احمد: تری محفل میں لیکن ہم نہ ہوں گے' از: ایضاً

(۹) ''عزیز احمد' دوستدار پاکستان'' از:۔ شان الحق حقی

(۱۰) ''عزیز احمد جامعہ عثمانین '' از:۔ محمد اعظم

(۱۱) ''تواریخ نگار عزیز احمد سے ملاقات'' از:۔ وقار احمد رضوی

(۱۲) ''عزیز احمد کے احسانات ترقی پسند تحریک پر'' از:۔ معین زلفی

(۱۳) ''ایسی بلندی' ایسی پستی'' از:۔ ڈاکٹر عبد السلام

(۱۴) ''عزیز احمد اور کشمیر'' از:۔ ڈاکٹر صابر آفاقی

(۱۵) ''عزیز احمد: ایک ناول نگار کا ظہور'' از:۔ خالد احمد

(۱۶) ''رقص ناتمام اور بے کار دن بے کار راتیں'' از:۔ ابو خالد صدیقی

(۱۷) ''ترقی پسند ادب'' از:۔ ابو خالد صدیقی

(۱۸) ''جدید تنقید اور عزیز احمد'' از:۔ مرتضیٰ شفیع

(۱۹) ''عزیز احمد ناول'' از:۔ روشن خیال

(۲۰) ''عزیز احمد: چند یادیں'' از:۔ ریاض الاسلام

(۲۱) ''اسٹڈیز ان اسلامک کلچر'' از ایضاً

(۲۲) ''عزیز احمد کی اقبال شناسی'' از:۔ ڈاکٹر محمد ریاض

(۲۳) ''گریز اور ایسی بلندی' ایسی پستی' ایک سرسری جائزہ'' از:۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی

(۲۴) ''عزیز احمد'' واحسن فاروقی بطور ناولسٹ'' از: رحمت فرخ آبادی

(۲۵) ''عزیز احمد'' چند تاثرات'' از:۔ ڈاکٹر افتخار حسین

(۲۶) ''عزیز احمد ایک ناول نگار کی نظر سے'' از:۔ رحیم گل

(۲۷) ''عزیز احمد' بوطیقا اور میں'' از:۔ ڈاکٹر ابن فرید (علی گڑھ)

(۲۸) ''عزیز احمد اردو ادب کا زندہ جاوید المیہ'' از:۔ شمیم احمد

(۲۹) ''مثلث اور تری دلبری کا بھرم'' از ایضاً

(۳۰) ''ماتم یک شہر آرزو' پروفیسر عزیز احمد میری نظر میں'' از:۔ ضیاء علیگ (کینڈا)

(۳۱) ''وفیات نامہ'' از:۔ ابوسعید بزمی انصاری

(۳۲) ''زریں تاج'' از:۔ انور عنایت اللہ

(۳۳) ''عزیز احمد افسانہ'' از:۔ شکیل احمد

(۳۴) ''اقبال اور عزیز احمد'' از:۔ ڈاکٹر ملک حسن اختر

(۳۵) ''نسل اور سلطنت'' از:۔ ریحانہ مغنی

(۳۶) ''ہندوستانی ماحول میں اسلامی ثقافت کا جائزہ'' از مبارک علی خاں

(۳۷) ''گریز'' کا تنقیدی جائزہ'' از سعدیہ نسیم

(۳۸) ''عزیز احمد: ناول نگاری کا نفسیاتی پس منظر'' از:۔ ڈاکٹر شمیم افزا قمر (دربھنگہ۔ بھارت)

(۳۹) ''تری دلبری کا بھرم'' از:۔ ڈاکٹر عبدالسلام

ادبی تاریخ ونقد کی کتب میں عزیز احمد کا حوالہ

(۱) ترقی پسند ادب' از علی سردار جعفری' مطبوعہ' مکتبہ پاکستان چوک انارکلی لاہور س۔ن

(۲) مکتوبات عبدالحق' مرتبہ' جلیل قدوائی' مطبوعہ' مکتبہ اسلوب کراچی 18' 1963ء
(۳) ہمیں' ہم اور ادب' از:۔ڈاکٹر ابن فرید' مطبوعہ: علی گڑھ (بھارت)
(۴) وقت کی راگنی' از: محمد حسن عسکری' مطبوعہ' مکتبہ محراب: لاہور' طبع اول' 1971ء
(۵) ''معیار'' از:۔ ممتاز شیریں' مطبوعہ' نیا ادارہ' لاہور: 1963ء
(۶) ''اردو افسانہ اور افسانہ نگار'' از:۔ڈاکٹر فرمان فتح پوری' مطبوعہ' مکتبہ جامعہ ملیہ' نئی دہلی
(۷) پکچر گیلری' از:۔قرۃ العین حیدر' مطبوعہ' توسین لاہور' طبع اول: 1983ء
(۸) افسانے کا منظر نامہ' از:۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ' مطبوعہ' مکتبہ عالیہ ایبک روڈ لاہور' طبع اول 1981ء
(۹) بیسویں صدی میں اردو ناول نگاری' از:۔ ڈاکٹر یوسف سرمست' مطبوعہ' نیشنل فائن پریس آندھرا پردیش' دسمبر 1973ء
(۱۰) جدید اردو افسانہ' از:۔شہزاد منظر' مطبوعہ: منظر پبلی کیشنز: کراچی' طبع اول: 1982ء
(۱۱) افسانہ حقیقت سے علامت تک' از:۔ڈاکٹر سلیم اختر' مطبوعہ' اردو رائٹرس گلڈ آلہ آباد 3 (بھارت)
(۱۲) نیا ادب' از پنڈت کشن پرشاد کول' مطبوعہ' انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی' 1949ء
(۱۳) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ' از:۔ڈاکٹر محمد احسن فاروقی' مطبوعہ' اردو اکیڈمی لاہور' 1981ء
(۱۴) اردو ناول نگاری' از:۔ڈاکٹر سہیل بخاری' مطبوعہ' مکتبہ جدید' لاہور' 1960ء
(۱۵) ناول کی تاریخ اور تنقید' از:۔علی عباس حسینی' مطبوعہ' اردو اکیڈمی' لاہور' 1964ء
(۱۶) عکس اور آئینے (مقالہ جدید اردو نثر کا اسلوبی ارتقاء) از:۔ پروفیسر احتشام حسین مطبوعہ لکھنؤ' 1964ء

ماخذ:

(۱) اردو افسانہ اور افسانہ نگار' از: فرمان فتح پوری' ڈاکٹر' مطبوعہ' دہلی' مکتبہ جامعہ ملیہ'
(۲) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ' از: محمد احسن فاروقی' ڈاکٹر' مطبوعہ' لاہور' اردو اکیڈمی' 1981ء
(۳) اردو ناول نگاری' از:۔ سہیل بخاری' ڈاکٹر' مطبوعہ' لاہور' مکتبہ جدید' 1960ء
(۴) افسانے کا منظر نامہ' از:۔ مرزا حامد بیگ' ڈاکٹر' مطبوعہ' لاہور' مکتبہ عالیہ ایبک رڈ' طبع اول' 1981ء

(۵) بیسویں صدی میں اردو ناول نگاری' یوسف سرمست' ڈاکٹر' مطبوعہ' آندھراپردیش نیشنل فائن پریس' ڈسمبر 1973ء

(۶) پکچر گیلری' قرۃ العین حیدر' مطبوعہ' لاہور' قوسین' طبع اول' 1983ء

(۷) جدید اردو افسانہ' شہزاد منظر' مطبوعہ' کراچی' منظر پبلی کیشنز' طبع اول: 1982ء

(۸) عزیز احمد' آثار انتقاد' از' ریاض احمد چودھری' غیر مطبوعہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور 1965ء

(۹) عزیز احمد' آثار وانتقاد' از:۔ روشن خیال' غیر مطبوعہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) کراچی یونیورسٹی (سندھ) کراچی 1979ء

(۱۰) عزیز احمد اوران کی ناول نگاری' از: حشمت اللہ نیر' غیر مطبوعہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) حیدرآباد سندھ یونیورٹی: 1965ء

(۱۱) عزیز احمد بحثیت ناول نگار' از: اسلم آزاد' ڈاکٹر مطبوعہ' پٹنہ (بھارت) آزاد بک ڈپو طبع اول' ڈسمبر 1980ء

(۱۲) عزیز احمد: زندگی اور کارنامے' از:۔ اعجاز حنیف (غیر مطبوعہ) مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور' 1985ء

(۱۳) ناول کی تنقیدی تاریخ' از:۔ علی عباس حسینی (مطبوعہ) لاہور' اردو اکیڈیمی) 1964ء

عزیز احمد کے انگریزی کتابوں کی فہرست
جو عالمی رسائل میں مختلف زبانوں میں شائع ہوئیں

I. BOOKS

Islamic Culture in the Indian Environment. Oxford: The Clarendon Press. 1964. Pp. 322. 2nd ed. 1966. 3rd ed. 1970; also in Paperback (Karachi: O.U.P.) pp. xii, 311.

Islamic Modernism in India and Pakistan. London: Oxford University Press for the Royal Institute of International Affairs. 1967. PP XIV-294. 2nd ed. 1970. PP. x, 294.

An Intellectual History of Islam in India. Edinburgh: Edinburgh University Press. Islamic Surveys, 7. 1969. Pp. x, 226.
with G.E. von Grunebaum, ***Muslim Self-Statement in India and Pakistan 1857-1968.*** Wiesbaden: Otto Harrassowitz. 1970. pp .240.

the Shore and the Wave. Translated by Ralph Russell from the Urdu Aysi bulandi, aysi pasti, UNESCO Collection of Contemporary Works. London: George Allen and Unwin.1971.pp. 167.

Religion and Society in Pakistan, (edited), vol. II of Contributions to Asian Studies. Leiden: E.J. Brill. 1971.PP. 104.

History of Islamic Sicily. (Islamic Surveys, 10), Edinburgh University Press, Edinburgh 1975.pp. 147.

Storia della Sicilia Islamic (tr. into Italian of A History of Islamic
Sicily by L. Mangano, with an introduction by U. Rizzitano) published under the auspices of Societa Italiana degli Autori ed Editori by Arco Editrice, Palermo, 1977.

II. ARTICLES IN BOOKS, FESTSCHRIFTS AND PERIODICALS

"Origin of Courtly Love and the Problem of Communication," **Islamic Culture**, vo:. XXIII, 1949, pp. 48-61.

"**Urdu Literature", Cultural Heritage of Pakistan**, eds. S.M. Ikram and Percival Spear. Karachi: Oxford University Press. 1955.

"Sources of Iqbal's perfect Man", Iqbal, VII, no.1, 1958, PP. 1-17.

"Influence de la literature francaise sur la litterature ourdou", Orient, vol. XI, 1959, pp. 125-36.

"**Sayyid Ahmed Khan, Jamal Al-din Al-Afghani and Muslim India"**, Studia Islamica, vol. XIII, 1960, pp. 55-68.

'El Islam Espanol Y la India musulmana moderna", Foro Internacional, vol. I, no.4, 1960, pp.561-70.

"**Le mouvement des Mujahidin dans 1 'Inde au XIX' Siecle**", Orient, vol. XV, 1960, pp. 105-16.

"Iqbal et la theorie du Pakistan", Orient, vol. XVII, 1961, PP.81-92.

"**Religious and Political Ideas of Shaikh Ahmad Sirhindi**", Rivista degli studi orientali, vol. XXXVI, 1961, pp. 259-70.

"**Akbar, heretique ou apostat?**", Journal Asiatique, vol.CCXLIX, no.1, 1961 PP. 21-38.

"**Mongol Pressure in an Alien Land**", Central cultural Asiatic Journal, no.3, 1961, PP. 182-93.

"Moghulindien und Dar al-Islam", *Saeculum,* vol. XII, no. 3, 1961, pp. 266-90.

"Political and Religious Ideas of Shah Wali-Ullah of Delhi". The Muslim World, vol. LII no. 1, 1962, pp. 22-30.

"The Sufi and the Sultan in Pre-Mughal Muslim India ",

Der Islam, vol. XXXVIII, nos. 1-2, 1962, pp. 142-53.

"**Islam d'Espagne et Inde musulmane moderne**", E'tudes **d' Orientalism dedicees a la Memoire de Levi-Provencal. Paris**: G.P. Maisonneuve et Larose. 1962.

"**Les Musulmans et le nationalism indien** ", Orient, vol. XXII, 1962, pp. 75-96.

"**Articles", Encyclopaedia of Islam, Leiden** 1962.

"**Din-I Ilahi**" fasc. 27, pp. 226-7;
"**Djam' iyya**" (India and Pakistan) fasc. 29, p. 437;
"**Djamali" fasc**. 29, pp. 421-2;

"**Ghiyath Al-din Tughluk I**" and
"**Ghiyath Al-din Tughluk Shah II**" fasc. 36, pp. 1076-1077;
"**Hali" fasc.** 41-42, pp. 93-4;
"**Hamasa** (Urdu Literature)" fasc. 41-42, p. 119;
"**Hasan Dihlawi**" fasc. 43-44, p. 249;
"**Hidja'-iv. Urdu**" fasc. 45-46, pp. 358-99;
"**Hikaya-iv. Urdu**" fasc. 45-46, pp. 375-6;
"**Hind-Islamic Culture**" fasc. 47-48, pp. 438-440.

"**Remarques sur les Origins du Pakistan", Orient**, vol. XXVI, 1963, pp. 21-30.

"**Dar al-Islam and the Muslim Kingdoms of Deccan and Gujarat", Journal of World History** (Cahiers d'historie mondiale), vol. VII, no.3, 1963, pp. 787-93.

"**Trends in the Islamica, Political Thought of Medieval Muslim India", Studia Islamica**, vol. XVII, 1963, pp. 121-30.

"**Epic and Counter-Epic in Medieval India**", Journal of the American Oriental Society, vol. 3, no. 4, 1963. pp. 470-76.

"The Conflicting Heritage of Sayyid Ahmed Khan and Jamal al-din Afghani in the Muslim Political Thought of the Indian Sub-Continent", Trudi XXV Mejdunarodnovo **Kongressa Vostokovedoy, Moscova** 1960. Moscow:Izdatelstvo Vostochnoi Literaturi, vol. IV, pp. 147-52. 1963-64.

" Sufism und Hindumystik", Saeculum, vol. XV, no. 1, 1964, pp. 57-74.

"**Cultural and Intellectual Trends in Pakistan**", the Middle East Journal, vol. 19, no. 1, 1965, pp. 35-44.

"Approaches to history in the Late Nineteenath and Early Twentieth Century Muslim India", Journal of World History, vol. IX, no. 4, 1966, pp. 987-1008.

"Mawdudi and Orthodox Fundamentalism in Pakistan", *Middle East Journal*, vol. 21, no.3, 1967, pp. 380.

"Das Dilemma von Modernisms und Orthodoxie in Pakistan", Saeculum, Jahrbuch fur Universalgeschichte, no. ½, 1967, pp. 1-12.

"Problems of Islamic Modernism with special reference to Indo-Pakistan Sub-Continent", Archives de Sociologic des Religions, vol. 23, 1967, pp. 369-380.

"An Eighteenth-Century Theory of the Caliphate", Studia Islamica, fasc. XXVIII, 1968, pp. 135-144.

"Afghani's Indian Contacts", Journal of the American

Oriental Society, vol.89, no.3, July, September 1969, pp. 476-504.

"Muslim Attitude and contribution to Music in India", Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft, Band 119, Heft I, 1969, pp. 86-92.

"L' Islam et la democratie dans le sous-continent indo-pakistanais", Orient, 51-52/3-4 (1969), pp. 9-26.

"Urdu Literature" The Cambridge History of Islam, vol, II, Part VIII, chapter 8 (d), P.M. Holt. A.K.S. Lambton, B. Lewis edd., pp., pp. 695-701. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

"India-Pakistan", The Cambridge History of Islam, vol. II, Part V, Chapter 4. P.M. Holt, A.K.S. Lambton, B. Lewis, ed. pp. 97-119. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

"The Role of Ulema in Indo-Muslim History", Studia Islamica, fasc. XXXI, voluminis memoriae J. Schacht dedicati: Pars Prior. Paris: G.P. Maisonneuve-Larose, 1970, pp. 1-13.

" Pakistan faces democracy", the Round Table, No. 242, April 1970, pp. 227-238.

"Islam and Democracy in the Indo-Pakistan Subcontinent", Religion and change in Contemporary Asia, by Robert F. Spencer ed., pp. 123-142. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

"The Formation of Sabk-I Hindi", Iran and Islam in memory of the late Vladimir Minorsky, ed. C.E. Bosworth, pp. 1-9. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971.

"Indian", Fischer Weltgeschihte, Band 15: Der Islam II, herausgegeben von G.E. von Grunebaum. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbunch Verlag GmbH., 1971, pp. 226-287.

"Activism of the Ulama in Pakistan", Scholars, Saints and Sufis: Muslim Religious Institutions sincxe 1500, ed. By Nikki R. Jeddie. Brekley/Los Angeles: University of California Press, 1972, pp. 257-272.

"L' India", Storia Universale Feltrinelli, Vol. 15 (L. Islamisom Vol. 2, Dalla Caduta di Costantinopoli al nostril giorni, a cura di G.E. von Grunebaum). Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1972, pp. 227-292.

"Islah: India-Pakistan", Encyclopedia of Islam, Second ed. Vol. IV, Fasc. 63/64, Leidon, 1973, pp. 170-71.

"Das Ende von Ayub Khans Regime in Pakistan", Saeculum, jah-buch fur Universalgeschichte, Heft 1-2 (1973), pp. 133-54.

"India", Legacy of Islam, eds. Joseph Schact and C.E. Bosworth, Oxford: The Clarendon Press, 1974. pp. 130-144.

"La India", El Islam, II Compilado por G.E. von Grnenbaum, Historia Universal Siglo XXI, Volume 15, Madrid 1975, pp. 196-253.

"The British Museum Mirzanama and the Seventeenth Century Mirza in India", Iran, The Journal of the British Institute of Persian Studies, XIII (1975), pp. 99-110.

"Islamic Refrom Movements", A Cultural History of India,

Basham, A.L. ed., Oxford: Clarendon Press/ Oxford University Press: 1975, pp. 383-390.

"The Shrinking Frontiers of Islam", International Journal of Middle East Studies, & (1976), pp. 145-159.
"Safawid Poets and India", Iran, The Journal of the British **Institute of Persian Studies,** XIV (1976), pp. 117-132.

"The Early Turkish Nucleus in India", Turcica, Revue d' Etude turques, Tome IX/I (1977), pp. 99-109.

III. REVIEWS

S.S.M. Ataur Rahman (ed.), **Safina-I Hind,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXIV, part I, 1961, pp. 173-4.

Syed Hasan (ed.), **Majmu-I Ashaar-I Shams Balkhi,** Bullentin of the School of oriental and African Studies, vol. XXIV, Part I, 1961, p. 174.

Muhammad Baqir (ed.), **Punjabi Qisse Farsi Zuban me,** Bullentin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXIV, part I, 1961, p. 619.

Alessandro Bausani, **Storie delle letteratura del Pakistan,** Bullentin of the School of Oriental and African Studies, vol, XXIV, pat III, 1961, p. 619.

Rashid Ahmed, **Musalmanon ke siyasi afkar,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXV, part I, 1962, pp. 198-9.

Ra'is Ahmed Ja'fari, **Islam aur 'adl u insan,** Bullentin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXV, part I,

1962, p. 199.

Leonard Binder, **Religion and Politics in Pakistan,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXV, part II, 1962, pp. 370-1.

Khaliq Ahmed Nizami (ed.) **Khair-u'l-majalis,** Bulletin of the school of Oriental and African Studies, vol. XXV part II, 1962, pp. 371-9.

R. Krishnamurti, **Akbar: The Religious Aspect,** Journal of Asian Studies, vol. XXI, no. 4, 1962, pp. 577-8.

G.E. von Gruenbaum, **Modern Islam,** International Journal, vol. LVIII, no. 3, 1963, pp. 411-2.

J. Baulin, **Arab Role in Africa,** International Journal, vol. LVIII, no. 2. 1963, p. 269.

D.E. Ashford, **Political Change in Morocco,** International journal, vol. LVIII, no. 3, 1963, p. 424.

M.A. Rahim, **History of the Afghans in India,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part 1963, pp. 485-6.

Muhammad Hanif Nadvi, **Ta'limat-I Ghazali,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, Part II, 1964, p. 497.

Ja'far Shah Phulvarvi (tr.), **al-Fakhri,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part II, 1964, pp. 497-8.

B.A. Dar, **Tarikh-I tasawwuf qubl-I islam,** Bulletin of the

School of oriental and African studies, vol. XXVII, part II, 1964, p. 498.

M. Halpern, **The Politics and Social change in the Middle East and North Africa,** Candian Journal of Economic and Political Science, vol. XXX, no. 4, 1964, pp. 615-7.

Asaf A.A. Fyzee, **A Modern Approach to Islam,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part III, 1964, pp. 626-7.

Mohammad Noor Nabi, **Development of Muslim Religious Thought in India from 1200 A.D.,** Bulletin of the School of oriental and African Studies, vol. XXVII, part, III, 1964, p. 640.

Sayida Surriya Hussain, **Gracin de Tassy, biographie et etude critique de ser oeuvres,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part III, 1964, pp. 640-41.

Ja'far Phulvarvi, **Payghambar-I Insaniyat,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part III, 1964, p. 684.

I.H. Qureshi, **the Muslim Community of the Indo-Pakistan Sub-Continent (690-1946),** A Brief Historical Analysis, Journal of the American Oriental Society, vol. 84, no. 4, 1964, pp. 420-1.

J.P. Kelly, **Eastern Arabian Frontiers,** International Journal, vol. XX, no. 4, 1965, p. 588.

Muhammad Sadiq, **A History of Urdu Literature,** Journal of the Americanm Oriental Society, vol. 86, no.2, 1966, pp. 243-4.

A. Hottinger, **The Arabs, Their History Culture and Place in the Modern World,** Canadian journal of History, vol. 2, no. 1, March 1967, pp. 84-5.

R.V. Weeks, **Pakistan: Birth and Growth of a Muslim Nation,** Canadian Journal of History, vol. 2, no. 3, 1967, pp. 133-134.

A. Bennigsen and C. Lemericer - Quelquejay, **Islam in the Soviet Union,** International Journal, vol, 23, no. 2, 1967, pp. 314-15.

Muhammad Enamul Haq, **Muhammad Shahidullah Felicitation Volume,** Journal of the American Oriental Society, vol. 88, no. 2, Apr,-Jun. 1968, p.359.

B. N. Goswamy and J.S. Grewal, **Mughals and the Jogis of Jakhhar,** Journal of the American Oriental Society, vol. 88, no.2, Apr.- Jun. 1968, p. 388.

A. Rahim, M.D. Chughtai, W. Zaman and A. Hamid, **A Short History of Pakistan,** Book Four, Pacific Affairs, vol. XLI, no.4, Winter, 1968-69, pp. 645-47.

Freeland Abbot, **Islam and Pakistan** Journal of Asian Studies, Vol. XXVIII, no. 2, Feb. 1969, pp. 432-33.

Abdul Hamid, **Muslim Separatism in India**: A Brief Survey, 1858-1947, Pacific Affairs, vol. XLII, no. 1, Spring 1969, pp. 103-110.

K.K. Aziz, **Ameer Ali: His Life and Work,** Pacific Affairs, vol. XLII, No. 1, Spring 1969, pp. 110-111.

Qeyamuddin Ahmed, **The Wahabi Movement in India,** Journal of the American Oriental Society, vol. 89, no. 1, Jan-Mar. 1969, 306-7.

A.B.M. Habibullah, **Descriptive Catalogus of the Persian, Urdu and Arabic Manuscripts in the Dacca University Library,** vol. I Persian Manuscripts Journal of the American Oriental Society, vol. 89. No. 1, Jan-Mar. 1969, pp. 307-8.

G.N. Jalbani, **Teachings of Shah Waliyullah of Delhi,** Journal of the American Oriental Society, vol. 89, no. 1, Jan-Mar. 1969, pp. 308-9.

Nikkie, R. Keddie, **An Islamic Response to Imperialism,** Journal of the American Oriental Society, vol. 89, no. 2, April - June 1969, pp. 456-458.

M.R. Trafadar, **Hussain Shahi Bengal, Journal** of the American Oriental Society, vol. 89, no. 3, July-September 1969, pp. 661-662.

K.H. Karpat, **Political and Social Thought in the Contemporary Middle East,** International Journal, vol. XXV, no. 1, Winter 1969-70, pp. 232-3.

A.H. Ispahani, **"Qaid-e Azam Jinnah as I Knew Him, Muslim World,** vol. LX ,No. 4, Oct. 1970, p. 355.

J.S. Grewal, Muslim Rule in India, Muslim World, vol. LXI, no.4, October, 1971, pp. 308-309.

Khaliq Ahmed Nizami, **Medieval India:** A Miscellany, Journal of the American Oriental Society, vol. 91, no.4, October-December 1971, pp. 534-5.

A.B.M. Habibullah, **Descriptive Catalogue of the Persian, Urdu and Arabic Manscripts in the Decca University Library**, vol. II: Urdu and Arabic Manuscripts, Journal of the American Oriental Society, vol. 91, no. 4, October-December 1971, p. 535.

John Waterbury, **The Commander of the Faithful: The Moroccan Policies - A Study of Segmented Political,** International Journal, vol. XXVII, no.4, Autumn 1972, pp. 658-59.

M.A. Shaban, **Islamic History A.D. 600-750, Speculum,** vol. XLVII/4 (October 1972), pp. 806-807.

H. Feldman, **Karachi through a Hundred Years 1860-1960, Pacific Affairs,** vol. 45, no. 3, (Fall. 1972), p. 479.

K.K. Aziz, **The Historical Background of Pakistan,** South Asian Review, V/3 (April 1972), p. 258.

D. and M. Ottawway, **The Politics of a Socialist Revolution, International Journal,** vol. XXVII/4, pp. 659-660.

Niazi Berkes, **The Development of Secularism in Turkey,** International Journal of Comparative Sociology, XIV/1-2 (1973), p. 155.

Majid Fakhry, **A History of Islamic Philosophy, International** Journal of Comparative Sociology, XIV/1-2 (1973), p. 156.

Y. Friedmann, **Shaykh Ahmed Sirhindi,** Journal of Asian History, VII/1 (1973), pp. 69-70.

H.A.R. Gibb (tr.), **The Travels of Ibn Battuta,** vol. 3, Journal of Near Eastern Studies, 32/3 (July 1973), p. 356.

R. Wheeler, **The Politics of Pakistan,** Journal of American Oriental Society, 93/1 (1973), pp. 98-99.

M. Hedayatullah, **Sayyid Ahmed,** Journal of American Oriental Society, 93/3 (1973), pp. 361.

P. Hardy, **The Muslims of British India,** Journal of American Oriental Society, 93/4 (1973), pp. 564-65.

Y. Friedmann, **Shaykh Ahmed Sirhindi,** Journal of Asian and
African Studies, IX/1-2 (1973), p. 127.

C. Geertz, **Islam Observed,** Journal of Asian and African Studies, IX/1-2 (1973), pp. 121-29.

B.A. Dar, **A Study in Iqbal's Philosophy, The Muslim World,** LXV/1 (1975).

تعارف

اعظم راہی

تجربہ ذرائع ابلاغ

+ شروعات کی ہفتہ وار اردو ویکلی ''فنکار'' کے جوائنٹ ایڈیٹر کی حیثیت سے جو 1958ء میں بمبئی اور حیدرآباد سے شائع ہوا کرتا تھا۔
+ حیدرآباد اور ہندوستان کا مقبول عام ادبی ماہنامہ ''پیکر'' کے پبلیشر اور چیف ایڈیٹر۔ اردو کے سیاسی اور ثقافتی' پندرہ روزہ ''تیشہ'' کے پبلیشر اور چیف ایڈیٹر کی حیثیت سے کارہائے نمایاں انجام دیئے۔
+ 1980-84 کے دوران آندھرا پردیش حکومت کے اردو نصابی کتابوں کے ڈویژن میں بحیثیت چیف سوپروائیزر کام کیا۔
+ 2001-2003 کے دوران ETV اردو چینل میں بحیثیت اسکرپٹ کوآرڈی نیٹر خدمات انجام دیں۔
+ ہندوستان اور کینڈا سے بیک وقت اردو اور انگریزی میں شائع ہونے والے میگزین ''فراست'' کے مینیجنگ ایڈیٹر کی ذمہ داری 2003-2005 کے دوران حسن خوبی سے نبھائی۔
+ حیدرآباد سے شائع ہونے والے اردو روزنامہ ''رہنمائے دکن'' کی ہفتہ واری اشاعتوں کے

ایڈیٹر کی ذمہ داری 1995 سے نبھا رہے ہیں۔

فلم اور ٹی وی میڈیا میں تجربہ

+ فلم ''آنکوش'' (ڈائیرکٹر مکل دت، موسیقی آر ڈی برمن، اداکار شبانہ اعظمی اور امول پالیکر) کی کہانی، اسکرین پلے اور ڈائیلاگ کے لیے شری جگدیش بمل کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''یادوں کا ہار'' (اداکار: شترو گھن سنہا، لینا چندراور کر، پریم ناتھ۔ ڈائیرکٹر بھیم سنگھ، موسیقی کلیان جی آنند جی) کے اسکرین پلے کے لیے مجنوں لکھنوی کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''اگنی ریکھا'' (پریکٹیٹ سائنی) کے لیے ململ مزمدار کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''بندنی'' (سلکھشا پنڈت اور اتم کمار) کی کہانی اسکرین پلے اور ڈائیلاگ کے لیے آلو سرکار کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''بھون شوم'' (پریسیڈنٹ ایوارڈ یافتہ) کے اسکرین پلے کے لیے بی این سیٹھی کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''چھوٹی سی بات'' (اتم کمار۔ وجینتی مالا) کی کہانی اسکرین پلے اور ڈائیلاگ لکھنے میں آلو سرکار کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''گھر والی اور باہر والی'' کہانی اسکرین پلے اور ڈائیلاگ لکھنے میں ساجد راہی کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''میتوا'' (ہٹ تلگو فلم کا ری میک۔ اودکار ناگرجنا) کے ڈائیلاگ رائیٹنگ میں ساجد اعظم کے ساتھ معاون قلم کار۔
+ مشہور تلگو مصنف ابرم سیٹی سائی کی کہانیوں پر مبنی دوردرشن پر پیش کیے جانے والے مندرجہ ذیل ٹیلی سیریلش کے اسکرین پلے لکھے۔

a) اندرادھنش — Indra Dhanush

b) ونیلاویٹا — Vennela Vetta

c) پریم پاٹلو — Prema Patulu

d) چیٹی پاٹلو — Chitti Patulu

مندرجہ ذیل اردو سیریلس ساجد اعظم کے ساتھ مل کر لکھے۔

۱۔ منی کا سفر (میٹرو چینل سے 1992 میں ٹیلی کاسٹ ہوا۔

۲۔ A story of Hyderabad (ڈاکومنٹری)

کتابیں بحیثیت مصنف اور پبلیشر :

+ ملبے میں دبا موسم (شعری مجموعہ۔ آندھرا پردیش اردو اکیڈمی سے ایوارڈ یافتہ)
+ انتخاب پیکر (ماہنانہ پیکر کے بیس سالہ اشاعتی ریکارڈ کی چنندہ تخلیقات)
+ منظر کا انجماد (افسانوں کا مجموعہ۔ آندھرا پردیش اردو اکیڈمی کی اعانت سے زیر طبع)
+ عزیز احمد فن اور شخصیت پر پانچ ضخیم جلدیں۔ مزید دو جلدیں زیر طبع۔

شخصی معلومات:

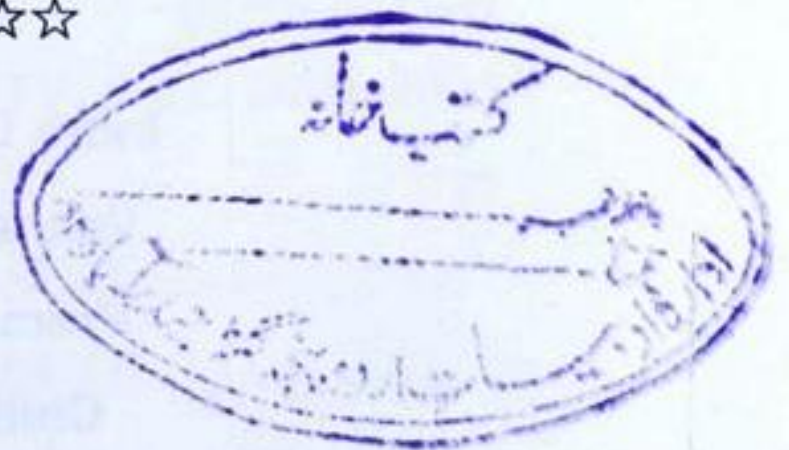
+ تاریخ پیدائش 26/اکتوبر 1940
+ پتہ:۔ Plot No 8-1-523/115

برنداون کالونی۔ ٹولی چوکی' حیدر آباد۔ اے پی 500008

+ ٹیلی فون Mob: + 919985657173

Res : + 914065159123

E.mail : azam.rahi@ ymail.com.

☆☆☆

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی کی اہم مطبوعات

ادب وتنقید

عزیز احمد: شخصیت، افسانہ نگاری اور افسانے (جلد اوّل)
تحقیق وترتیب اور انتخاب: اعظم راہی -/650

عزیز احمد: شاعری، ڈرامے اور تراجم (جلد دوم)
تحقیق وترتیب اور انتخاب: اعظم راہی -/650

عزیز احمد: ناول، ناولٹ اور ان کا تنقیدی جائزہ (جلد سوم)
تحقیق وترتیب اور انتخاب: اعظم راہی -/625

عزیز احمد: بحیثیت ماہر تاریخ، اسلامیات اور اقبالیات (جلد چہارم)
تحقیق وترتیب اور انتخاب: اعظم راہی -/625

شناخت اور اوراک معنی (وہاب اشرفی کے تبصرے، دیباچے اور تنقیدی اشارے)
مرتب: ہمایوں اشرف -/350

نئی سمت کی آواز مصنف: پروفیسر وہاب اشرفی
ترتیب وتزئین: ڈاکٹر ہمایوں اشرف -/160

تفہیم فکر ومعنیٰ مصنف: پروفیسر وہاب اشرفی
ترتیب وتزئین: ڈاکٹر ہمایوں اشرف -/175

سوندھی مٹی کے بت اقبال متین -/300

مسلم تعلیم نسواں کے سو سال: چلمن سے چاند تک ڈاکٹر
راحت ابرار -/200

جمیل مظہری: بحیثیت مرثیہ نگار ڈاکٹر نفیس بانو -/300

شفیق فاطمہ شعریٰ شخصیت اور فن ڈاکٹر ریحانہ سلطانہ -/150

بشر نواز کی ادبی خدمات ڈاکٹر ریحانہ سلطانہ -/400

مارکسی فلسفہ اشتراکیت اور اردو ادب پروفیسر وہاب اشرفی -/500

اردو ادب کا تہذیبی پس منظر تاریق سعید -/325

علیم صبا نویدی ہمہ جہت فنکار ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی -/100

معاصر افسانہ اور ذوقی ڈاکٹر شہزاد انجم -/375

جدید شاعری کا نقطۂ آغاز اسمٰعیل میرٹھی ڈاکٹر شاداب علیم -/400

اعتبار در اعتبار (نثری تخلیقات) نذیر صدیقی -/250

تصنیف ڈاکٹر زور کی وضاحتی کتابیات ایم۔ ابرار الباقی -/200

حرف حرف روشنی ڈاکٹر حسن الدین احمد -/300

سازِ حوادث سے ہم آہنگ شعراء (جلد اوّل)
انوری فرمان -/250

ادب کے ستون سیّد بشیر احمد -/200

تجلیاتِ حفیظ مرتب: عبید الرحمٰن -/500

ترقی پسند تحریک، سیڑھی یا سانپ ڈاکٹر تاج پیامی -/150

کھوٹا سونا مشتاق راہیؔ -/100

اُردو افسانہ فکری وفنی مباحث عظیم الشان صدیقی -/300

دلّی کالج تاریخ اور کارنامے عبدالوہاب -/140

مقالاتِ عاکف ڈاکٹر رضاء الرحمٰن عاکف سنبھلی -/200

شمس الرحمٰن فاروقی اور تفہیم غالب ریحانہ اختر -/300

فن کے کچھ نئے تنقیدی زاویے ڈاکٹر ماجد داغی -/200

رفیقِ راز ریحان اختر -/250

مناظر عاشق ہرگانوی اور ژرف گوئی
ڈاکٹر نذیر فتح پوری -/100

حیدر آباد میں اُردو ادب کی تحقیق ڈاکٹر آمنہ تحسین -/400

اُردو میں تاثراتی تنقید ڈاکٹر محمد مونس -/180

اقبال کی عصری معنویت مرتب: ڈاکٹر مشتاق احمد -/300

تاریخِ سنبھل حکیم ظل الرحمٰن -/175

احمد وصی: شاعری اور شخصیت
ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی -/150

آبِ رواں مولانا محمد مصطفیٰ اشرفی
مرتب: محمد اقبال -/450

منہاج پریم چند ڈاکٹر رابعہ مشتاق -/200

جدید تنقید۔ ایک جائزہ ڈاکٹر خورشید سمیع -/150

اردو تنقید اور ابنِ فرید ڈاکٹر عمران ناک -/175

اکرام نامہ۔ شیخ محمد اکرام کے حالات زندگی کی خدمات کا تفصیلی جائزہ
ڈاکٹر محمد معلم الدین -/350

قدیم مغربی تنقید وہاب اشرفی -/100

فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر شافع قدوائی -/250

قرأت اور مکالمہ کوثر مظہری ۳۵۰/-

اردو صحافت: زبان، تکنیک، تناظر مشتاق صدف ۳۰۰/-

دور کی آوازیں (خطوط کا انتخاب) جیلانی بانو ۲۰۰/-

اسلم جمشید پوری بحیثیت افسانہ نگار تسنیم فاطمہ امروہوی ۲۰۰/-

مولانا آزاد بحیثیت شاعر ڈاکٹر شاہد نوخیز اعظمی ۱۲۵/-

داغ بحیثیت مثنوی نگار ڈاکٹر فرید پربتی ۲۰۰/-

منڈیر پر بیٹھا پرندہ ڈاکٹر نسیم ابن صمد ۲۰۰/-

بساط نقد ڈاکٹر افشاں ظفر ۲۰۰/-

سات عجوبے (جنرل نالج) ڈاکٹر عزیز احمد عروسی ۳۰۰/-

سید شاہ وجیہ الدین منہاجی کی متفرق نگارشات مع نسب نامہ اور شعری تخلیقات
درشہوار تارا منہاجی ۱۲۰/-

درگا سہائے سرور جہاں آبادی (تحقیقی وتنقیدی جائزے)
الف ناظم، اسد برکاتی ۲۵۰/-

ہندوستانی تہذیب اور اردو ڈاکٹر عقیل ہاشمی ۱۵۰/-

عکس فرنگ آئینۂ اردو میں عالم اعظمی ۲۰۰/-

سرسید تحریک کا سیاسی وسماجی پس منظر
پروفیسر افتخار عالم خاں ۳۰۰/-

ترقی پسند تنقید: نظریہ عمل ڈاکٹر ابوارشد ۳۵۰/-

1857 کے انقلاب کا عینی شاہد جارج پیش شور
ڈاکٹر راحت ابرار ۲۵۰/-

دریائے عجم ڈاکٹر عزیز بانو ۲۰۰/-

نام میں کیا رکھا ہے ایس مشہود جمال ۲۰۰/-

میڈیا اردو اور جدید رجحانات سہیل انجم ۲۳۰/-

کاروانِ ادب ڈاکٹر سید بشیر احمد ۲۰۰/-

پردے کے پیچھے نسیم سہارنپوری ۲۰۰/-

پریم چند کے سماجی نظریات ڈاکٹر امین احسن ۲۵۰/-

پروفیسر محمد حسن: یادیں باتیں ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی ۸۰/-

رموزِ تحقیق ڈاکٹر مسعود جامعی ۱۳۰/-

آئینہ طنز ومزاح ڈاکٹر منظور حسن ۱۳۰/-

غزل کے اہم موڑ: بشیر بدر (آمد کے حوالے سے)
ریحانہ نسرین ۱۵۰/-

جوش ملیح آبادی ایک مطالعہ ڈاکٹر ایم۔ مظہر حسین ۲۰۰/-

مہجری اردو افسانے اور شناخت کا مسئلہ
ڈاکٹر خالد رضا خاں ۱۶۰/-

اردو تنقید کے فروغ میں اختر اورینوی کی خدمات
ڈاکٹر عامر مصطفیٰ صدیقی ۲۰۰/-

درپسِ آئینہ (شاعروں، ادیبوں اور فنکاروں کے خطوط
پروفیسر وہاب اشرفی کے نام)
مرتب: ڈاکٹر ہمایوں اشرف ۸۰۰/-

مارکسی فلسفہ، اشتراکیت اور اردو ادب
پروفیسر وہاب اشرفی ۵۰۰/-

سید مجیب الرحمٰن شخصیت وافکار صدیقی انیسہ ۱۲۰/-

روشن قلم علیم صبا نویدی ۳۰۰/-

تنقیدی زاویے ڈاکٹر سلیم زبیری ۱۵۰/-

تلاش وتجزیہ زیدی جعفر رضا ۲۰۰/-

تفہیم وتوازن ڈاکٹر انوار احمد انصاری ۱۲۰/-

اردو لسانیات کی تاریخ ڈاکٹر درخشاں زریں ۳۰۰/-

روابط سیاسی وفرہنگی بین ہندو آسیای مرکزی در عہد مغول (فارسی)
دکتر محمد صدر عالم ۵۰۰/-

صوابدید ڈاکٹر عمران ناک ۱۴۰/-

اردو ادب کی تاریخ میں نالندہ ضلع کی خدمات (ابتدا تا ۲۰۰۰ء تک)
ڈاکٹر عشرت آراء سلطانہ ۳۵۰/-

ناول افسانے

ایشر کی واپسی مترجم: مظہر الحق علوی ۳۵۰/-

شاہینِ سمندر مترجم: مظہر الحق علوی ۴۰۰/-

پلیتہ پیغام آفاقی ۲۰۰/-

برف کا آدمی نفیس بانو شمع ۱۷۵/-

جگنو شہر محمد بشیر ملیر کوٹلوی ۱۵۰/-

آخری پودا رفعت صدیقی ۱۱۰/-

چاند میرا ہے غزالہ اعجاز ۱۵۰/-

سونامی کو آنے دو ڈاکٹر اختر آزاد ۱۵۰/-

مٹی کی خوشبو عنبری رحمٰن ۱۲۵/-

رنگِ حیات عنبری رحمٰن ۱۲۵/-

مانگے کی آگ بلقیس ظفیر الحسن ۲۰۰/-

پروفیسر عزیز احمد پر چار ضخیم جلدیں

☆ عزیز احمد فکر و فن و شخصیت اور افسانہ نگاری اور افسانے

☆ عزیز احمد کی شاعری، ڈرامے اور تراجم

☆ عزیز احمد کی ناول اور ناولٹ نگاری

☆ عزیز احمد اسلامیات، اقبالیات اور تاریخ

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Gali Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph: 23216162,23214465 Fax : 0091-11-23211540

E-mail :info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com

Website: www.ephbooks.com

978-81-8223-856-5